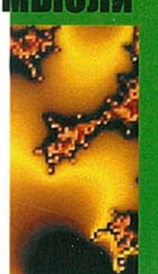
ИЗ НАСЛЕДИЯ МИРОВОЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ







ЭСТЕТИКА

Э. В. ИЛЬЕНКОВ

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ФАНТАЗИИ

ЧТО ТАМ, В ЗАЗЕРКАЛЬЕ?

URSS

НМФ
Э. В. ИЛЬЕНКОВ
ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ФАНТАЗИИ | ЧТО ТАМ, В ЗАЗЕРКАЛЬЕ?
URSS

Из наследия мировой философской мысли: эстетика

Э. В. Ильенков

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ФАНТАЗИИ

•

ЧТО ТАМ, В ЗАЗЕРКАЛЬЕ?

Издание стереотипное



URSS
МОСКВА

ББК 71 87.8

Ильенков Эвальд Васильевич

Об эстетической природе фантазии. Что там, в Зазеркалье?
Изд. стереотип. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. — 128 с.
(Из наследия мировой философской мысли: эстетика.)

Предлагаемая читателю книга содержит избранные статьи выдающегося советского философа Э. В. Ильенкова (1924–1979), посвященные вопросам искусства и эстетики. Автор рассуждает о природе художественной фантазии, той таинственной способности, которая отличает художника, творца от человека с математическим умом; о важнейших проблемах эстетики как науки и о специфической функции искусства, в которой его не может заменить никакая другая форма общественного сознания; о том, можно ли в искусстве, литературе говорить о серьезных вещах несерьезным тоном, а также об отношениях красоты, добра и истины, в частности в свете концепции Г. В. Ф. Гегеля об отношении истины к красоте.

Книга рекомендуется философам, искусствоведам, культурологам, всем заинтересованным читателям.

Издательство «Книжный дом "ЛИБРОКОМ"».
117335, Москва, Нахимовский пр-т, 56.
Формат 60×90/16. Печ. л. 8. Доп. тираж. Зак. № ЗЛ-81.

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД».
117312, Москва, пр-т Шестидесятилетия Октября, 11А, стр. 11.

ISBN 978–5–397–04219–2

11516 ID 158334
9 785397 042192

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ФАНТАЗИИ[1]

Слово «фантазия» — слово коварное, обоюдоострое. Оно может обидеть не менее сильно, чем польстить. Когда речь заходит о науке, оно звучит уничтожающе и без добавления эпитета «досужая». Художник, напротив, может быть горд, когда его созданиям приписывают богатство и даже избыток фантазии.

Однако ученый педант, то есть человек с формально вышколенным интеллектом, но начисто лишенный живого воображения, невыносим не только в личной жизни; сама наука страдает от него гораздо больше, чем приобретает. И именно ученый педант от науки охотнее

---

[1] Впервые эта работа Э. В. Ильенкова была напечатана в сборнике «Вопросы эстетики» (вып. 6. М., 1964), откуда она и воспроизводится для настоящего издания. В дополненном и переработанном виде под названием «Что на свете всего труднее?» была опубликована в книге «Об идолах и идеалах» (М., 1968).

всех пользуется словом «фантазия» как милицейским свистком, едва наука начинает прорываться за пределы познанного, за границы узаконенного. С другой же стороны, никто другой не кричит громче об абсолютной свободе фантазии, чем художник, не имеющий за душой ничего, кроме болезненно обостренного желания быть не таким, как все... И это тоже правда.

Коварно не слово «фантазия», а сама фантазия, сама сила воображения. Она как острый нож, способный и наносить и лечить раны — смотря по тому, в какие руки он попал. К тому же в неловких руках хирурга он не менее опасен, чем в искусных руках злодея. И все же ни в том, ни в другом случае ни в чем не повинен сам по себе нож. И если оставить в стороне случаи злоупотреблений или неумения, с фантазией дело обстоит точно так же.

Сама по себе взятая фантазия, или сила воображения, принадлежит к числу не только драгоценнейших, но и всеобщих, универсальных способностей, отличающих человека от животного. Без нее нельзя сделать ни шагу не только в искусстве, если, конечно, это не шаг на месте. Без силы воображения невозможно было бы даже узнать старого друга, если он вдруг отрастил бороду, невозможно было бы даже перейти улицу сквозь поток автомашин. Человечество, лишенное фантазии, никогда не запустило бы в космос ракеты. «В самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) есть известный кусочек фантазии», и «даже в математике она нужна, даже открытие дифференциального и интегрального исчислений невозможно было бы без фантазии» [1].

Что такое художественная фантазия, та таинственная способность, которая специфически отличает художника, творца художественных ценностей? И в каком отношении она находится к фантазии математика или строителя ракет, взвивающихся в космос? Есть ли тут вообще какое-нибудь прочное отношение, о котором стоило бы говорить в эстетике?

---

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 45, с. 125.

Ведь есть же мнение, что современный человек может вовсе обойтись без художественной фантазии, то есть без способности, которая до сих пор развивалась именно искусством; согласно этому мнению, художественная фантазия даже мешает «современному», трезво математическому уму, расслабляет его жесткость, притупляет его остроту, уводит от жизни в царство эмоционально заманчивых, но бессильных иллюзий...

По счастью, это высокомерное отношение к «лирикам» возникло и имеет хождение вовсе не в среде настоящих «физиков», не в среде действительно крупных теоретиков современности. Оно возникло в ходе пререканий посредственных «физиков» с посредственными же «лириками» и серьезного разговора об отношении настоящего искусства с настоящей наукой вовсе не касается.

Тем не менее в коллизиях развития современного искусства и современной науки этот спор и это мнение имеют некоторые, и весьма серьезные, основания и причины, и о них не лишне подумать.

История ничего серьезного не делает без достаточной на то необходимости. И если человечество века и даже тысячелетия вынуждено было идти на жертвы и и лишения ради того, чтобы вырастить редкие, но прекрасные цветы искусства, то этого не объяснить «врожденной» любовью человека к «красоте». Человеческая цивилизация развивает только такие формы деятельности и соответствующие им способности, которые необходимы с точки зрения этой цивилизации в целом.

Маркс и Энгельс, исследуя противоречия товарно-капиталистического разделения труда и его перспективы, показали важную с точки зрения нашей темы закономерность и перспективу развития науки и искусства. Наука вообще (и ее общественно-структурное выражение — логика), с одной стороны, а искусство — с другой, предстали в результате их анализа как «отчуждаемые формы развития человека». Термин «отчуждение», идущий от немецкой классической философии, непосредственно от Гегеля и Фейербаха, означает следующее. Известные всеобщие человеческие способности (то есть способности, в совокупности своей только и обеспечива-

ющие человеческую жизнедеятельность) в известных социальных условиях развиваются не в каждом из индивидуумов, а только в немногих. Для этих немногих развитие одной из способностей становится пожизненным уделом, профессией. Их деятельность становится отраслью разделения труда, приобретает кастовый характер, а каста или цех «логиков по профессии», «живописцев по профессии» и т. п. работает как орган общественного целого. Тем самым развитие той или иной всеобщезначимой способности «отчуждается» от большинства индивидуумов и происходит за счет их человеческой недоразвитости в данном отношении. С другой же стороны, и по отношению к тому лицу, в коем данная способность реализуется, она развивается также за счет всех других.

Пределом (или мысленно продолженной до конца тенденцией) такого развития людей оказывается профессиональный кретинизм, то есть такое положение, когда в каждом из индивидуумов развита до предела, до уродливо односторонней карикатурности лишь одна из всеобщечеловеческих способностей, а остальные подавлены, недоразвиты. В итоге ни один из индивидуумов (за редким исключением) не представляет собой Человека с большой буквы, а только «половинку», «четвертушку» или еще меньшую «дольку» Человека. На этой почве и рождается «логик», не знающий ничего, кроме «логики», рождается «живописец», «скрипач» и т. д., лишенный интереса ко всему, кроме чисто профессиональных тонкостей, рождается «банкир», которому деньги мешают видеть все остальное, и прочие тому подобные персонажи.

Разумеется, до последнего предела реально это уродливое развитие доходит не всегда и даже не часто. Ибо полное, абсолютное отчуждение способностей и их носителей друг от друга привело бы и к абсолютному взаимонепониманию, к невозможности кооперировать усилия людей вокруг самого пустякового общего дела. Общение стало бы похоже на беседу слепого с глухим о музыке или о живописи, и башня цивилизации рухнула бы, как в свое время Вавилонская башня. Связь, взаимодействие профессий (то есть необходимых с точки зрения общества в целом способностей) не обрывается. Но здесь она осуществляется окольными, неведомыми для индивидуума и подчас очень запутанными путями — через случай. А осуществляясь только через

ряды случаев, эта связь начинает казаться либо случайной, либо мистической, ибо сквозь ряды случаев все-таки реализуется и просвечивает какая-то всеобщая необходимость.

Единство человеческих способностей, которые только в сумме и кооперации способны двигать цивилизацию вперед, для каждого из индивидуумов начинает казаться некой сверхчеловеческой силой, противостоящей каждому из них и даже враждебной. А дальше уже безразлично, каким именем начинают называть этот факт — Богом или Абсолютной идеей, Роком или Человеком с большой буквы (последнее имя дал ему Л. Фейербах).

Диалектика этой исторически преходящей формы развития человеческих способностей («отчужденная» форма их развития) заключается в том, что по мере обострения профессионализации этих способностей обостряется и необходимость ее ликвидации, необходимость революционного преобразования данной формы разделения труда.

Необходимость эта выяснена К. Марксом и Ф. Энгельсом на чисто экономической почве, и в данном пункте нам приходится отослать читателя к «Капиталу».

С точки же зрения нашей темы интереснее взглянуть на те следствия, которые вытекают из «Капитала» по отношению к способностям, профессионализированным в виде «искусства» и «науки». Ту форму профессионализации, которую оставил нам в наследство развитый капитализм, коммунистическое общество должно и вынуждено разрушить, снять, заменить другой формой разделения труда. Согласно кратко-афористической формуле Маркса и Энгельса, коммунистическое общество не будет делать из людей «живописцев», «скрипачей», «логиков» или «политиков», а будет формировать из каждого индивидуума прежде всего Человека, занимающегося (пусть даже преимущественно), живописью, игрой на скрипке или логическими исследованиями.

Эту формулу часто толкуют упрощенно, а в упрощенном виде она способна вызвать недоумение и даже протест. Ее смысл заключается не в том, что общество вообще ликвидирует возможность преимущественного развития индивидуума в каком-то одном направлении, а в том, что оно перестанет культивировать профессиональный кретинизм, уродливую однобокость развития способностей, а не преимущественное развитие одной способности по сравнению с прочими.

Дело в том, что все «прочие» способности в условиях коммунистического разделения труда должны развиваться также в каждом индивидууме, и притом до современной высоты этого развития.

Речь идет о том, и именно о том, чтобы каждый человек имел время и возможность в каждой из сфер деятельности быть на уровне современности, на уровне развития, которое уже достигнуто всем человечеством — усилиями и Рафаэля, и Бетховена, и Эйнштейна, и Лобачевского. Пойдет ли каждый дальше этого уже достигнутого уровня — вопрос другой, и не это имели в виду Маркс и Энгельс. Но чтобы каждый индивидуум был выведен в своем индивидуальном развитии на «передний край» человеческой культуры — на границу познанного и непознанного, сделанного и несделанного, — а затем мог свободно выбрать, на каком участке ему двигать культуру дальше, где сосредоточить свою индивидуальность как творческую единицу наиболее плодотворным для общества и наиболее «приятным» для себя лично способом...

Это вполне разрешимая, а вовсе не утопическая задача. Это и есть главная социальная задача нашей эпохи, и называется она коммунистическим преобразованием условий развития индивидуума.

* * *

В свете этого общетеоретического понимания как современного состояния, так и путей его изменения можно уже чуть конкретнее поставить вопрос о том, в каком отношении друг к другу находятся способность, до сих пор развивавшаяся в форме «искусства», и способность, которая профессионально развивалась в форме «науки» (и ее концентрированно-обобщенного выражения — философии, логики). В форме искусства развивалась и развивается та самая драгоценнейшая способность, которая составляет необходимый момент творчески-человеческого отношения к окружающему миру, — творческое воображение или фантазия. Иногда ее называют также «мышлением в образах» в отличие от «мышления в понятиях» или собственно «мышления».

Творческое воображение — это такая же универсальная способность, как и способность мыслить в форме строгих понятий. В той или иной мере, до той или иной высоты своего развития эта способность развивается в каждом индивидууме. Она формируется уже самыми

условиями жизни человека в обществе. Поэтому элементарные, всеобщие формы этой способности (как и способности мыслить в согласии с логическими нормами, категориями логики) формируются в каждом индивидууме вполне стихийно. Не усвоив их, человек не смог бы сделать и шагу в человечески организованном мире.

Однако по-иному обстоит дело с высшими, рафинированными формами и той и другой способности. Для развития способности мыслить на уровне диалектики не существует до сих пор иного способа, кроме изучения истории философии, истории развития логических категорий.

По отношению к способности воспринимать мир в формах развитой человеческой чувственности такую роль играет эстетическое воспитание, в частности воспитание вкуса на сокровищах мирового искусства.

Что искусство осуществляет «воспитание чувств» — давно стало общим местом. Но эту истину нередко толкуют несколько ограниченно, имея в виду главным образом морально-этический аспект этого воспитания. Но тогда искусство начинает неизбежно казаться только неким служебным средством нравственного воспитания, «служанкой этики», то есть другой формы общественного сознания, другой способности. Между тем ни искусство не есть служанка этики, ни этика не есть служанка искусства. То же самое надо сказать и об отношении искусства и научно-теоретического познания, мышления в образах и мышления в понятиях. Их нельзя ставить в отношения субординации, в отношения цели и средства. Стоит это сделать, как сразу же получится то или иное недиалектическое понимание, та или иная разновидность идеализма. Дело в том, что если высшей целью человеческой жизни посчитать «нравственное совершенствование», а искусство рассматривать прежде всего как средство достижения этой цели, то получится взгляд, развитый Шиллером и восходящий своими корнями в философию Канта — Фихте. Если же вслед за Гегелем посчитать, что высшая цель человеческой деятельности—это всего лишь своеобразная пропедевтика к логике, а эстетическое воспитание имеет лишь тот смысл, что подготавливает человека к изучению и усвоению диалектической логики, то искусство тогда неизбежно покажется всего-навсего несовершенным образом той «абсолютной действительности», которая адекватно изображается в логике, в науке о мышлении...

Маркс и Энгельс, подвергая критическому анализу построения немецкой классической философии, показали, что ни «мышление», ни «нравственность», ни «эстетическое созерцание» нельзя рассматривать как цель и сущность человеческой жизнедеятельности. И то, и другое, и третье суть одинаково продукты и «средства» развития производительной силы человеческого рода (в широком смысле этого слова — в смысле способности предметно, практически преобразовывать природу).

Искусство и наука (как и искусство и этика) ни в коем случае не стоят, согласно Марксу и Энгельсу, в отношениях «высшего» и «низшего» по рангу способов отражения действительности — как «чувственность» (воспитываемая искусством) не есть ни более, ни менее «совершенная» форма отражения окружающего мира, чем «мышление» (развиваемое наукой и философией).

Способность активно воспринимать окружающий мир в формах развитой человеческой чувственности (в том широком и глубоком значении этого слова, который ему придала классическая философия) — это такая же «важная» и специфически человеческая форма отражения мира, как и способность мыслить в понятиях в строгом согласии с законами и категориями логики, диалектики. Это две одинаково важные и равноправные способности, одна без другой становящиеся бесплодными.

Бессмысленная, не пронизанная светом понятия «чувственность» — это такая же невозможная вещь, как и чисто спекулятивное «понятие», как «чистое мышление о мышлении». Способность мыслить и способность видеть окружающий мир (а не просто глядеть на него) — это две взаимно дополняющие друг друга способности; одна без помощи другой не в состоянии выполнить свою собственную задачу.

И если специфической задачей искусства и художественного творчества вообще является формирование и воспитание человеческой чувственности, умения воспринимать мир в формах человечески развитой чувственности, — то это, разумеется, не может означать, что искусство и воспитываемая им чувственность должны развиваться (а потому и теоретически рассматриваться) вне всякого отношения к мышлению в понятиях, к логике, к философии. Как раз наоборот. Тенденция к полному обособлению «эстетической чувственности» от рационального (теоретического) сознания — это путь к разложению и самой эстетической чувственности, самой

художественной формы. В своих крайних выражениях такое понимание искусства и чувственности («интуиции») ведет прямо к бессмыслице «модернистского» антихудожественного, антиэстетического творчества.

Верно и обратное. Способность логически мыслить, то есть оперировать понятиями, теоретическими определениями в строгом согласии с нормами логики, тоже не стоит ровно ничего, если она не соединяется с равно развитой способностью видеть, чувственно созерцать, воспринимать окружающий мир.

Все значение этого обстоятельства подчеркнул в ходе критики гегелевской философии уже Людвиг Фейербах. И с этим аспектом фейербаховской критики гегелевской философии полностью солидаризировались основоположники марксизма-ленинизма.

Здесь, в этих простейших и всеобщих условиях человеческой психики, вообще лежат и ключи к марксистскому пониманию как специфической роли искусства (художественного творчества), так и его взаимоотношений с рационально-теоретической формой сознания.

Чтобы мыслить об окружающем мире, этот мир нужно видеть. Чтобы видеть, нужно иметь орган зрения. Но это — даже пространственно, даже анатомически — несколько иной орган, чем орган мышления. Мыслит не мозг, а человек с помощью мозга, точнее, — известных отделов его коры. Акт чувственного восприятия обеспечивает система «мозг — глаз», а если выражаться не фигурально, — «мозг — внешний рецептор».

Однако физиология процессов, обеспечивающих процессы мышления и восприятия, нас совершенно не касается. Заниматься ею не дело эстетики и философии. Анатомически мозг Аристотеля ни в чем существенно не отличался от мозга Демокрита, а органы восприятия Рафаэля — от органов восприятия Гойи. С точки зрения анатомии и физиологии ни способы мышления человека вообще, ни способы формирования образов и действий с ними не претерпели почти никаких изменений.

Оставаясь анатомически и физиологически одними и теми же, органы мышления и созерцания производят не только различные, но и прямо противоположные друг другу понятия, образы.

Это получается потому, что не только «мышление», но и созерцание не есть акт пассивного восприятия внешних воздействий, а прежде всего — акт активной деятельности, причем формы этой деятельности меня-

ются очень быстро и сильно. А различны способы и формы деятельности — различны и ее продукты, в частности образы, возникающие в созерцании, в представлении.

От природы, от рождения эта деятельная способность человеку вовсе не дана. Даны только физиологические условия, предпосылки ее возникновения. Возникает же и формируется эта способность только путем ее упражнения. Нет этого упражнения — нет и способности видеть, нет зрения, хотя есть и глаз, и мозг, и нервы, связывающие их друг с другом.

Поэтому-то даже психология (а не только эстетика или логика) не только может, но и должна рассматривать формы восприятия и мышления совершенно независимо от рассмотрения физиологии и анатомии тех органов, с помощью которых осуществляются мышление и созерцание.

Попытка понять («вывести») формы мышления, его категории и законы из анатомо-физиологических особенностей мозга дают в логике один из самых грубых и глупых видов идеализма — так называемый физиологический идеализм. Эта форма идеализма настолько расходится с очевиднейшими фактами, что на протяжении веков имела буквально считанных сторонников.

Точно так же — хотя это и менее очевидно, — обстоит дело и с формами созерцания, представления, вообще способности отражать мир в образах. При их исследовании от физиологии и анатомии органов придется отвлекаться так же строго, как и политической экономии — от физико-химических свойств золота и серебра при анализе денежной формы стоимости. От физиологии как таковой они зависят так же мало, как формы Венеры Милосской — от химического состава мрамора, из коего статуя высечена [1].

Не только Гегель, но и Маркс ровно ничего не знал о механике нейродинамических процессов, в форме которых совершается мышление под черепной коробкой, в коре головного мозга. Но это вовсе не помешало им

[1] Другое дело — и это должно составить предмет особого разговора,— что денежная форма стоимости предъявляет вполне определенные требования к материалу своего воплощения, выражения. В данном случае наиболее подходящим материалом оказывается золото. Аналогичное отношение можно установить и между формами античной скульптуры и мрамором. Они также «естественнее» всего воплощаются в мраморе, но ни в коем случае не возникают, не развиваются из мрамора, из его свойств.

разработать понимание форм мышления (то есть Логику с большой буквы) гораздо более высокую, нежели то могут сделать все физиологи мира, вместе взятые, чем «логики», голова которых набита физиологической терминологией. То же и с эстетикой, с пониманием формы созерцания и представления, процесса создания образа. Это совсем иная действительность, нежели та, которую исследует анатом или физиолог.

Способность активно воспринимать окружающий мир в формах человечески развитой чувственности не есть (в отличие от физиологии) дар матушки-природы, а есть культурно-исторический продукт. Формы созерцания и представления не только не «вытекают» из анатомо-физиологических особенностей органов восприятия, но, как раз наоборот, навязываются им извне, диктуются им, формируют их, заставляя работать органы восприятия так, как они сами по себе никогда не стали бы работать. Конечно, они в итоге так или иначе выражаются в изменениях нейродинамических структур, становятся также и «формами» этих последних, но только в том же самом смысле, как форма печати, вдавленная в воск, становится «формой воска». По отношению к анатомо-физиологической структуре эта форма остается совершенно внешней — так же как физиологические структуры остаются «внешними» по отношению к формам процесса созерцания и мышления. Это совершенно разные формы, формы различных сфер деятельности.

«Собственная форма» (физиологическая форма) органов восприятия человека сходна с «формой воска» именно в том отношении, что в ней структурно-физиологически не «закодирована» заранее (априори) ни одна из форм их деятельного функционирования. Структурно они приспособлены эволюцией именно к тому, чтобы воспринимать форму любого предмета, сообразовать свою деятельность с любой предметной формой [1].

---

[1] Это драгоценнейшее свойство мыслящего тела, тонко раскрытое еще Спинозой, нагляднее всего проявляется в отношении структуры и функций человеческой руки. Именно потому, что рука обладает, как выражаются в механике, бесконечным числом степеней свободы — то есть анатомически не предназначена к движению по какой-то определенной траектории,— она способна описывать любую. Она может описывать контур и круга, и квадрата, и треугольника, и любой другой сколь угодно замысловатой фигуры именно потому, что заранее, структурно-анатомически, в ней не «закодировано» ни то, ни другое, ни третье, а тем самым и никакое определенное тело.

«Формы созерцания», так же как и «формы мышления», ни в коем случае не наследуются физиологически, то есть вместе с анатомией органов мышления и восприятия. Они каждый раз воспроизводятся в индивидууме путем упражнения этих органов и «наследуются» особым путем — через формы тех предметов, которые созданы человеком для человека, через формы и организацию предметно-человеческого мира. Природа, воссозданная трудом человека (Маркс называл ее «неорганическим телом человека»), а не природа как таковая (в том числе и физиологическая организация тела индивидуума) есть то самое «тело», тот самый «организм», который передает формы мышления и формы созерцания от одного поколения к другому.

Постоянное, с колыбели начинающееся общение индивидуума с предметами, созданными трудом предшествующих поколений, как раз и формирует человеческое восприятие, организует «формы созерцания». Когда они созданы, они действительно превращаются в физиологически закрепленные механизмы и действуют как «естественные» способности человека. Когда они сложились, они и кажутся такими же «природными» особенностями человеческого существа, как и анатомические особенности его тела, как форма носа или цвет кожи.

Поэтому-то их так часто и путают друг с другом, на манер добряка Догбери, который поучает ночного сторожа Сиколя, что «приятная наружность есть дар обстоятельств, а искусство читать и писать дается природой»[1]. Эта путаница, самые неожиданные и карикатурные формы которой можно встретить и в философии, и в политической экономии, и в психологии, и в эстетике, на языке марксистско-ленинской философии называется «фетишизмом», натуралистическим толкованием общественно-исторических явлений. Они кажутся формами и свойствами природы, в данном случае анатомо-физиологической организации человеческого тела, в то время как на самом деле суть формы человеческой деятельности, запечатленные в телах природы, в том числе — в физиологии, в «органическом» теле самих индивидов...

Как раз «предметы», созданные трудом художника, специально и развивают способность чувственно воспри-

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 23, с. 93.

нимать мир по-человечески, то есть в формах культурного, человечески развитого созерцания. В этом и заключается специальная миссия художника и его продукта в развитии всей цивилизации. Искусство развивает высшие, наиболее рафинированные формы человеческого восприятия и, в частности, специально культивирует ту самую способность воображения (или фантазии), которая в низших формах своего развития возникает до и независимо от искусства и составляет ту общую почву, на которой вообще возникает специально художественное творчество, художественная фантазия.

Эстетика — если понимать ее не как «искусствоведение», а как теоретическое понимание всеобщих форм и закономерностей эстетического освоения действительности — не может и не должна обходить этот факт. В «низших» этажах развития кроются многие тайны специально художественного ви́дения, высшей формы работы фантазии, «интуиции», творческого воображения.

Такой анализ, обнаруживающий в низших, стихийно складывающихся формах человеческого созерцания (и неразрывно связанной с ним силы воображения) те «зерна», из которых впоследствии развиваются прекраснейшие цветы художественного творчества, не будет чем-то оскорбительным для Аполлона, для собственно художественного творчества. Он не унизит достоинства специально художественной фантазии, — он только осветит самые общие, абстрактные контуры проблемы и путей ее решения. Не больше. Но без этого невозможно подойти к тайне художественной фантазии. Крепость этой тайны нельзя взять в лоб, прямой атакой. Здесь требуется постепенная, систематическая осада.

* * *

Там, где появляется специфически человеческое восприятие окружающего мира, на той грани, где оно начинает принципиально отличаться от способа чувственного восприятия, характерного и для животного, — там появляется и способность воображения, одна из элементарных форм фантазии.

Дело в следующем. Животное «видит» только то, что непосредственно связано с его врожденной физиологической потребностью, с органической потребностью его тела. Его «взором» управляет только физиологически свойственная его виду потребность.

Совсем по-иному «видит» тот же мир человек. Эту особенность, отличающую созерцание человека от зрения животного, хорошо описал, хотя и не понял ее секрета, Людвиг Фейербах: «На животное производят впечатление только непосредственно для жизни необходимые лучи солнца, на человека — равнодушное сияние отдаленнейших звезд. Только человеку доступны чистые, интеллектуальные, бескорыстные радости и аффекты; только человеческие глаза знают духовные пиршества» [1].

Фейербах прекрасно понимал, что «зрение», «восприятие», «созерцание» окружающего мира — это вовсе не оптически-физиологический акт. Лучи отдаленнейших звезд на сетчатке глаза орла отражаются так же хорошо, как на сетчатке глаза астронома. Но никакого «впечатления», никакого изменения в его нервно-мозговой ткани они не оставляют, бесследно проскальзывая мимо.

Фейербах объясняет тайну этой особенности человеческого зрения образно, патетически, поэтически — и неверно.

«Взор, обращенный к звездному небу, созерцает бесполезные и безвредные светила и видит в их сиянии свою собственную сущность, свое собственное происхождение. Природа глаза небесна. Поэтому человек возвышается над землей только благодаря зрению, поэтому теория начинается там, где взор обращается к небу. Первые философы были астрономами. Небо напоминает человеку о его назначении, о том, что он создан не только для деятельности, но и для созерцания» [2].

В этом объяснении сказывается вся слабость общей философии Фейербаха, той ее установки, что «созерцание» как подлинно человеческая форма отношения к миру противостоит «деятельности» как той форме отношения к миру, которая ничего человеческого в себе не заключает.

Ибо «деятельность», «практику» Фейербах всегда толковал очень узко — как акт удовлетворения «корыстных», «эгоистических» потребностей.

Однако доля истины уловлена здесь совершенно точно. Человеческий взор действительно «свободен» от

---

[1] *Фейербах Л.* Сущность христианства.— Избр. философ. произв., т. 2. М., 1955, с. 34.

[2] Там же.

диктата физиологической, органической потребности. Точнее говоря, он и становится впервые подлинно человеческим лишь тогда, когда физиологические потребности удовлетворены, когда человек перестает быть их рабом. Глаза голодного человека будут искать хлеб, на сияние отдаленнейших звезд они не отреагируют.

Чтобы глаза человека могли видеть по-человечески, должны быть удовлетворены все естественные потребности его тела. С этим оттенком мысли Фейербаха Маркс никогда не спорил, даже почти повторил его: «Для изголодавшегося человека не существует человеческой формы пищи, а существует только ее абстрактное бытие как пищи: она могла бы с таким же успехом иметь самую грубую форму, и невозможно сказать, чем отличается это поглощение пищи от поглощения ее *животным*. Удрученный заботами, нуждающийся человек невосприимчив даже к самому прекрасному зрелищу». «*Чувство,* находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь *ограниченным* смыслом»[1].

Когда физиологические потребности животного удовлетворены, его «взор» становится равнодушным и сонным.

Чем же начинает руководиться взор человека, освобожденного от давления «грубых практических потребностей?» Что заставляет его бодрствовать по ночам, обращаться к звездному небу и наслаждаться сиянием безвредных и бесполезных отдаленнейших светил?

Этот коварный вопрос всегда оказывался камнем преткновения для материалистов. Идеалист с этим вопросом справлялся просто — здесь-де в игру вступают высшая, духовная природа человека и ее потребности. Но это лишь констатация факта, выданная за его объяснение.

Совершенно ясно одно: потребность, действующая здесь, не имеет уже ничего общего с теми потребностями, которые анатомически и физиологически свойственны организму человеческого тела. Эта потребность не есть дар матушки-природы, хотя она и становится «органической» потребностью личности, индивидуальности человека, тело которого создано природой. Индивидууму как изолированному анатомо-физиологическому организму, конечно же, никогда не пришло бы в голову рассматривать звезды. Потребность, побуждающая его

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений, с. 594.

делать это, «вселяется» в него извне. Откуда? Очевидно, не из звезд.

Пункт этот очень важен. Здесь заключены истоки тайны «эстетического» созерцания, секрет его «незаинтересованности», его «бескорыстия».

Если верно то, что первые философы были астрономами, а звездное небо оказалось первым предметом «бескорыстно-незаинтересованного» созерцания, то этот факт, с точки зрения Маркса и Энгельса, объясняется вполне вразумительно и просто.

«Необходимо изучить *последовательное развитие* отдельных отраслей естествознания. — Сперва *астрономия,* которая уже — из-за времен года абсолютно необходима для пастушеских и земледельческих народов»[1], — констатирует Ф. Энгельс, как бы прямо полемизируя с Фейербахом по поводу того, что «небо» заставляет человека вспомнить о его особом назначении.

Здесь и заключается решение. Обратить взор к небу человека заставило не небо, а земля с ее вполне земными интересами. Но интерес и потребность, разбудившие глаз к такого рода созерцанию, были уже не потребностью анатомо-физиологической структуры отдельного человеческого организма, а интересом и потребностью совсем иного организма — организма общественно производящего коллектива.

Не анатомия и физиология отдельного человеческого тела, а «анатомия и физиология» общественно производящего свою жизнь коллектива есть то «целое», та «система», частями и органами которой являются человечески мыслящий мозг и человечески видящий глаз. Этот тезис и выражает принципиальное отличие антропологии Маркса от антропологии Фейербаха.

«...История промышленности и возникшее *предметное* бытие промышленности являются *раскрытой* книгой *человеческих сущностных сил,* чувственно представшей перед нами человеческой *психологией.* <...> Такая *психология,* для которой эта книга, т. е. как раз чувственно наиболее осязательная, наиболее доступная часть истории, закрыта, не может стать действительно содержательной и *реальной* наукой»[2],— сформулировал Маркс это понимание «предметной» реальности человеческой психологии.

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 500.

[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений, с. 594, 595.

Иными словами, в рассмотрении анатомо-физиологической структуры человеческого тела нельзя «вычитать» психологические определения человеческого существа. Это не та «книга», в которой они написаны.

«Психологические» определения человека имеют свою действительность, свое «бытие» не в системе нейродинамических структур коры головного мозга, а в более широкой и сложной системе — в системе отношений производства предметно-человеческого мира и способностей, соответствующих организации этого мира.

«Глаз стал *человеческим* глазом точно так же, как его *объект* стал общественным, *человеческим* объектом, созданным человеком для человека. Поэтому *чувства* непосредственно в своей практике стали *теоретиками.* Они имеют отношение к *вещи* ради вещи, но сама эта вещь есть *предметное человеческое* отношение к самой себе и к человеку, и наоборот». С этим положением Маркс и связывает тот факт, что «*человеческий* глаз воспринимает и наслаждается иначе, чем грубый нечеловеческий глаз, человеческое *ухо* — иначе, чем грубое, неразвитое ухо, и т. д. <...>

Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие *чувства,* которые способны к человеческим наслаждениям. <...> Ибо не только пять внешних чувств, но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.), — одним словом *человеческое* чувство, человечность чувств, — возникают лишь благодаря наличию *соответствующего* предмета, благодаря *очеловеченной* природе» [1]. С этим и связано то обстоятельство, что только глаз, развитый созерцанием предметов, созданных человеком для человека, обретает способность видеть по-человечески.

Здесь-то и возникает специфически человеческая форма созерцания — способность видеть все то, что лично для меня как такового абсолютно никакого «корыстного интереса» не составляет, но очень «важно и интересно» с точки зрения совокупного «интереса» всех других людей, их общего развития, с точки зрения «интересов рода».

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений, с. 592—594.

Здесь и лежат корни «эстетического созерцания» и способности.

Уметь видеть предмет по-человечески — значит уметь видеть его «глазами другого человека», глазами всех других людей, значит в самом акте непосредственного созерцания выступать в качестве полномочного представителя «человеческого рода» (а в условиях классового расчленения этого «рода» — класса, реализующего общий прогресс этого рода).

Это своеобразное умение как раз и вызывает к жизни ту самую способность, которая называется «воображением», «фантазией», — ту самую способность, которая позднее в искусстве достигает профессиональных высот своего развития, своей культуры.

Уметь смотреть на окружающий мир глазами другого человека — значит, в частности, уметь «принимать близко к сердцу» интерес другого человека, его запросы к действительности, его потребность. Это значит уметь сделать всеобщий «интерес» своим личным и личностным интересом, потребностью своей индивидуальности, ее пафосом.

Как раз это невозможно сделать без развитой силы воображения. Ведь только она и позволяет человеку видеть вещи глазами другого человека, с его точки зрения, не превращая его при этом реально в этого другого.

Само собой разумеется, это не значит, что человеческий индивидуум каждый раз вынужден последовательно «воображать» себя на месте каждого из своих собратьев по роду и «представлять», как вещь выглядит с точки зрения каждого из них. Это, кроме всего прочего, и невозможно, не говоря уже о том, что простая сумма образов, полученных с разных точек зрения, никогда не даст образа вещи, какой она выглядит с точки зрения рода в целом. Ибо как «род» в целом не есть простая сумма отдельных индивидуумов, так и человеческий образ вещи не есть простая сумма образов, получающихся в головах отдельных людей.

Так что деятельность воображения не заключается в способности суммировать образы, имеющиеся у других людей, не есть способность выделять из них то общее, что все они имеют между собою.

Деятельность развитого воображения рождает новый продукт, новый образ, а не просто выделяет «в чистом виде» то общее, что и без нее уже имеется в любом другом человеке. В любом другом это «общее»

имеется не в готовом виде, а только в виде «намека», «тенденции», развить которые в целостный, интегральный образ может только развитая сила воображения. Поэтому сила воображения с самого начала становится продуктивной, то есть творческой, производящей, а не просто воспроизводящей. Этим она с самого начала отличается от простой деятельности «памяти», воспоминания.

Человек с развитым воображением (а особенно художник, у коего эта способность развита профессионально, специально) «видит» вещь глазами «всех других людей» (в том числе и людей угасших поколений) «сразу», интегрально, непосредственно. Он не вынужден для этого «воображать» себя на месте каждого из этих людей.

Это может иметь место только в том случае, если работа его воображения с самого начала организована и регулируется формами, имеющими «универсальный» характер. А эти формы, организующие работу воображения, представляют собой продукт такой же длительной «дистилляции», как и логические формы, категории логики. В них выражен опыт работы творческого воображения всех протекших веков, всех поколений, на плечах которых выросла современная форма культуры воображения.

Усваиваются эти культурные формы работы воображения только через те предметы, которые созданы другими людьми с помощью и силой этого воображения, через «потребление» этих предметов, в частности — плодов художественного творчества.

Художественное творчество как раз и обеспечивается культурой силы воображения, или, как еще говорят, культурой «мышления в образах», способностью формировать образ, а затем изменять его в согласии с требованиями, заключенными в содержании этого образа, то есть действительности в ее обобщенном выражении.

* * *

Культурное воображение ни в коем случае не есть произвольное воображение. Так же мало оно представляет собой действие согласно штампу, согласно готовой, формально заученной схеме.

Культура воображения совпадает со свободой воображения — со свободой как от власти мертвого штам-

па, так и от произвольного каприза. В этом весь секрет культуры творческого воображения.

Свобода вообще — а свобода воображения (фантазии) есть ее типичный и притом резче других выраженных вид — есть вообще только там, где есть целенаправленное действие, совпадающее с совокупной необходимостью. Это аксиома диалектико-материалистической философии. В эстетике эту аксиому тоже забывать нельзя.

Что воображение (фантазия), то есть деятельность, формирующая образы и затем изменяющая, развивающая эти образы, должно быть свободным от власти штампа, мертвой схемы, это, по-видимому, не приходится доказывать. Действие (как реальное, так и в плане представления), совершающееся по строго формализованному способу, педантично разработанному рецепту, вообще не нуждается в помощи силы воображения, а не только «свободного» воображения. Такое действие способно только повторять, только воспроизводить, но неспособно производить, творить, рождать. В такого рода действиях человека на сто процентов способна заменить машина. И не только в производстве материальной жизни, а и в производстве «духовной жизни». Машина уже сегодня умеет писать стихи и музыку, причем нисколько не менее совершенную, нежели та, которую умеют писать ремесленники от музыки и стихоплеты. Здесь не требуется не только свободное воображение, но и само воображение.

Гораздо труднее отличить свободное воображение от произвола воображения, от каприза воображения: с произволом свободу путают чаще всего, и не только в искусстве, а и в политике и в социологии. Понимание свободы как личного произвола лежит в основе всей буржуазной идеологии, в частности и в основе ее эстетики, понимания свободы художника, свободы воображения и фантазии. Поэтому различие свободы и произвола имеет не только эстетически теоретическое значение, но и огромнейшее значение в плане идеологической борьбы в области эстетики и искусства.

Надо сказать, что действительно большие художники (даже буржуазного мира) эти вещи никогда не путали. Протестуя против понимания художественной фантазии как капризной игры личного воображения, великий Гете говорил, что эта форма фантазии свойственна лишь плохим художникам, а художественный гений

определил как интеллект, «зажатый в тиски необходимости», имея при этом в виду совокупную, интегральную необходимость развития человечества.

На деле капризный произвол воображения заключает в себе столь же мало свободы, как и действие по штампу. Крайности, как давно известно, сходятся.

Произвольное действие вообще — будь то в реальной жизни или только в плане воображения, в плане фантазии — никогда и ни на одно мгновение не может выпрыгнуть за рамки объективной детерминации. Беда произвола, мнящего себя свободой, заключается в том, что он всегда и везде есть абсолютный раб ближайших, внешних мелких обстоятельств и силы их давления на психику.

Это прекрасно видно на примере искусства и эстетики некоторых представителей сюрреализма. Кистью художника водит здесь по полотну вовсе не «свободное» действие воображения, а та самая болезненно сорванная физиология, которая в других случаях рождает мучительные кошмары белой горячки, видения шизофреника, то есть все те образы, от власти которых людей приходится лечить с целью спасти их жизнь. Контуры образов смещаются здесь вовсе не свободно, а как раз наоборот, под непосредственным давлением такого грубо материального факта, как патологическое отклонение физиологии организма от нормы. С ослабленными формами таких отклонений знаком почти каждый — отсюда и создается иллюзия, будто сюрреалистические образы раскрывают в законченной форме те «зародыши», которые каждый может в себе обнаружить. Конечно, сами эти срывы в физиологии высшей нервной деятельности есть всегда более или менее отдаленные последствия срывов индивидуума в социальном плане, в плане отношений с другими людьми. И общество, которое эстетически санкционирует сюрреализм, тем самым окольным путем эстетически освящает и ту действительность социальных отношений, внутри которой эти срывы делаются правилом, законом.

Поэтому независимо от своих намерений сюрреалисты в безобразии и отвратительности их образов очень точно выражают эстетически безобразие и отвратительность организма общественных отношений, на почве которых расцветает эта форма работы воображения.

Таким образом, это опять не «физиология» как таковая, а социальная (предметно-человеческая) действи-

тельность, хотя и преломившая свое действие через физиологию, через ее патологическое нарушение, выступает как «господин», диктующий своему «рабу» формы работы воображения, то направление, в котором смещаются формы образного ви́дения мира.

Никакой «свободы», даже в ограниченном смысле этого понятия, здесь, по существу, нет, или ее так же мало, как и в действиях по штампу. Ибо подлинная свобода заключается в действиях, преодолевающих силу и давление внешних, ближайших обстоятельств, а действия эти бывают успешными и победоносными в том случае, если они совершаются в русле общей необходимости, заключенной только в совокупном взаимодействии всех действительных (а не только мелких и внешних) условий и обстоятельств.

Иными словами, свобода есть там и только там, где есть действие сообразно некоторой цели и ни в коем случае — не сообразно давлению ближайших наличных обстоятельств. Поэтому свобода вообще, а свобода воображения в частности, неотделима от цели работы воображения. В художественном воображении, особенно отчетливо — в искусстве, эта цель обретает форму «идеала», то есть «красоты». Поэтому красота, или идеал, и выступает как важнейшая, наиболее общая форма организации работы воображения, как условие свободного выражения, как его субъективный критерий и как форма его продукта. Со свободой воображения красота связана неразрывно.

Подробное доказательство этого положения заняло бы много места. Но только места, ибо принципиальное решение данной проблемы довольно подробно развито Марксом. Как факт связь свободы с красотой вообще была систематически, даже педантично описана немецкой классической философией, в частности эстетикой Гегеля. Отличие Маркса от Гегеля в этом пункте заключалось не в признании или отрицании этого факта, а только в его общетеоретической (философской) интерпретации. Гегель «выводил» необходимость органической связи свободы воображения с красотой из духовной природы человеческой деятельности. Маркс объяснял («выводил») духовную деятельность со всеми ее особенностями из условий материальной жизни, из способа производства и тем самым объяснял те факты, которые Гегель описал, но не понял (точнее, понял неверно). Сами же факты духовной деятельности, и в част-

ности занимающий нас факт, подробнейше изображенный Гегелем, Маркс принимал как факты, наличие которых можно было считать доказанным.

Связь свободы с красотой Маркс объяснял («выводил») из особенностей человеческого отношения к природе, из того факта, что человек, в отличие от животного, производит и воспроизводит не только и не столько свое физическое существование, но вовлекает в процесс производства все более и более широкие сферы природы, новые и новые массы природного материала, продуцирует не только и не столько свое «органическое тело», сколько свое «неорганическое тело» — предметное тело цивилизации. С этим и связано то обстоятельство, что животное формирует природный материал только под давлением физиологических потребностей и только согласно «мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит», в то время как человек «производит даже будучи свободен от физической потребности, и в истинном смысле слова только тогда и производит, когда он свободен от нее...» [1] — и именно поэтому изменяет природу сообразно ее собственной мере, а не сообразно мере своей видовой физиологии. «...В силу этого человек формирует материю также и по законам красоты»[2].

Значение этих идей Маркса для эстетики комментировали не раз, и мы вправе ограничиться здесь только напоминанием.

В результате умение формировать материю «свободно», то есть сообразно ее собственной необходимости и мере — то есть «по законам красоты», — рождает и субъективное чувство красоты. Это чувство сопровождает акты действительно свободного формирования природы (как в реальной практике, так и в плане представления, в воображении, в фантазии), а потом, будучи развито, оказывается и субъективным критерием «свободной» деятельности.

Развитое эстетическое чувство (чувство красоты) и отталкивает продукты произвольного, то есть несвободного, некультурного, нецивилизованного и неразвитого, воображения, так же как и ремесленнические поделки, изготовленные без участия воображения, по готовым штампам и рецептам. В продукте произвольного воображения нет красоты именно потому, что нет свободы

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений, с. 566.
[2] Там же.

воображения, а есть лишь ее иллюзия. В продукте действия по штампу красоты также нет, ибо нет воображения вообще.

Свободное воображение отличается от действия по штампу тем, что в нем всегда присутствует более или менее очевидная индивидуальная вариация тех форм деятельности, которые уже «заштампованы», формализованы, выражены в строго однозначных формулах и предписаниях. В то же время это индивидуальное отклонение, эта индивидуальная вариация общих принципов вовсе не произвольна.

Случайные, ничем не оправданные отклонения от общей нормы работы можно легко «закодировать» и в задании машине. Для этого нужно только закодировать в ней «умение» быстро реагировать на индивидуальные особенности ситуации, на чисто случайные уклонения этой ситуации от известных уже «общих» контуров. Но ни свободы, ни красоты не будет и при этом условии.

Дело в том, что индивидуальные сдвиги в общих, уже усвоенных и описанных в учебниках формах работы воображения у человека диктуются вовсе не просто «случайностью», не «дурной индивидуальностью» ситуации или материала, а только всеобщей, совокупной, интегральной картиной действительности, теми общими же идеями, которые, как говорят, «носятся в воздухе» и ждут только человека, способного их чутко уловить и высказать. Когда они высказаны, их «принимают», субъективно соглашаются с ними и даже удивляются — почему же каждый сам не сумел высказать (выразить) столь самоочевидную вещь...

То «индивидуальное» отклонение от общей нормы работы воображения, которое вызвано не капризом, а теми или иными серьезными и общезначимыми мотивами, причинами и потребностями, касающимися всех людей, и есть действие свободного воображения или свободное действие воображения, в отличие и в противоположность действию как по заштампованной традиции, так и по чистому произволу, свободному от всякой традиции, от всякой общей нормы.

Поэтому в действии подлинно свободного воображения всегда можно аналитически выявить как момент «индивидуального отклонения от нормы», так и момент «следования норме». Только их органическое соединение и характеризует свободу воображения, тем самым — красоту.

Но простое механическое соединение «общего» и «индивидуального» в работе воображения не дает свободы и красоты его продукта. Простая смесь кислорода с водородом не дает еще воды. Индивидуальный каприз воображения остается по-прежнему капризом, чудачеством даже в соединении с совершеннейшим формальным мастерством, а формальное мастерство — мертвым формализмом, если оно приводится в действие только личным капризом или произволом воображения...

Конечно, отличить каприз от свободы воображения не всегда просто, тут нет лакмусовой бумажки — и примеров их спутывания каждый может припомнить немало.

Случаев внешнего, механического соединения формального мастерства с индивидуальной капризностью воображения можно указать больше, чем это, может быть, кажется на первый взгляд.

Реже индивидуальная «игра» воображения представляет собой форму, в которой высказывает себя не только и не столько личность художника, сколько общая, назревшая в обществе и чутко уловленная художником необходимость, потребность. Здесь мы и имеем дело с гением.

Эстетически схваченная, художественно осознанная необходимость, оказывающая давление на всех и каждого, но не осознанная пока никем, не выраженная еще в строгом формализме понятия, и есть свобода художественного воображения, художественной фантазии. Она-то и рождает всеобщий, общезначимый эстетический продукт в форме индивидуального сдвига в системе образов, созданных предшествующей деятельностью воображения. Тем самым в виде «индивидуального» сдвига в прежних нормах работы воображения рождается новая, всеобщая норма работы воображения.

Ее затем опишут в учебниках по эстетике, выразят в «алгебре» понятий искусствоведения и эстетики, ей станут следовать как штампу плохие художники и как всеобщей норме работы воображения, которая требует новых индивидуальных вариаций и отклонения, — хорошие художники.

Работа подлинно свободного воображения поэтому-то и состоит в постоянном индивидуальном, нигде и никем не описанном уклонении от уже найденной и узаконенной формы работы воображения — причем в таком уклонении, которое хотя и индивидуально, но не произ-

вольно. В таком уклонении, которое есть продукт не личной изобретательности, а личного умения чутко схватить всеобщую необходимость, назревшую в организме общественной жизни.

Такое, как сказал бы Гегель, «химическое» или «органическое» соединение индивидуальности воображения со всеобщей нормой, при котором новая, всеобщая норма рождается только как индивидуальное отклонение, а индивидуальная игра воображения прямо и непосредственно рождает всеобщий продукт, сразу находящий отклик у каждого, и есть и секрет свободы воображения и сопровождающего его чувства красоты.

В то же время это два продукта разложения художественной формы, формы свободного воображения, аналогично тому, как разложение воды дает кислород и водород. Сколько и в каких пропорциях ни смешивай, ни сочетай эти два компонента, они не дают «химического» соединения. Для этого нужна особая реакция, особые условия.

На два этих «исходных» продукта, которые одновременно суть конечные продукты разложения художественной формы, явственно и распадается ныне «модернистское» искусство. Не случайно крайние формы его разложения может имитировать, с одной стороны, машина, сочетающая слова и фразы по формальным канонам стихосложения, а с другой — осел, мажущий полотно совершенно «произвольными» и «индивидуально неповторимыми» взмахами своего хвоста. В этих полюсных формах, как легко заметить, исчезает не только «свободное» воображение, но и вообще отпадает необходимость в способности какого бы то ни было воображения. Его роль тут выполняет в одном случае штамп программы, в другом — абсолютно случайные физиологические позывы.

Дело в том, что силой свободного воображения может обладать только человек, действующий не по личному капризу, а исключительно по цели, имеющей всеобщее значение и характер, — индивидуум, чутко улавливающий широкие общественные потребности, звучащие в неясном рокоте миллионов, и умеющий окрасить общественно значимую потребность личностным пафосом.

Так что воображение вообще, если оно действительно есть, есть всегда свободное воображение. Несвободное воображение — это нонсенс, деревянное железо,

круглый квадрат. Где нет свободы воображения — нет и самого воображения, воображения вообще, а есть лишь его иллюзия, его мнимое бытие, его суррогат — замаскированный штамп или замаскированное рабство по отношению к ближайшим условиям психической деятельности. Здесь нет работы воображения по цели, по идеалу, по развитому чувству красоты. Есть все что угодно, кроме воображения как драгоценнейшей, специфически человеческой способности.

Это свойство таится глубоко — в самой природе воображения, в его социальной функции среди других способностей, обеспечивающих общественно-человеческую жизнедеятельность.

Функция эта заключается в том, что она, и только она, обеспечивает человеку возможность правильно соотносить общие, выраженные в понятиях знания с реальными ситуациями, которые всегда индивидуальны. Этот переход — от системы общих, в школе усвоенных норм и правил человеческого отношения к природе, к единичным фактам и обстоятельствам — всегда оказывается роковым для человека с неразвитой силой воображения.

В том пункте, где заученные им общие схемы, рецепты и предписания не могут уже дать однозначного, алгебраически выверенного указания на счет того, как действовать в данном случае, в данной ситуации с данным явлением, с данным фактом, — человек с неразвитой силой воображения теряется и сразу, непосредственно от действия по штампу переходит к действию по чистому произволу, начинает блуждать и искать по известному методу «проб и ошибок», пока (и если) случайно не натолкнется на выход, на решение.

Метод проб и ошибок — очень непродуктивный метод поиска и в жизни и в науке. Его закон — чистый случай. К успеху этот метод приводит так же редко, как и попытка получить осмысленную фразу путем рассыпания типографского шрифта с надеждой, не уляжется ли он, случаем, в какой-то забавной последовательности...

Поэтому «чистым» методом «проб и ошибок» не действует ни один человек. В действии в поле свободного выбора всегда участвует в той или иной степени способность продуктивного воображения. В этой ее функции она чаще всего называется «интуицией», которая позволяет сразу, без испытывания, отбросить массу путей решения и предпочесть более или менее ограни-

ченный круг поиска. Она ограничивает сферу «проб и ошибок», — и чем интуиция более развита и культурна, тем более определенным с самого начала становится поиск.

* * *

Природа интуиции кажется очень таинственной и загадочной. На фактах, связанных с ее действием, особенно любят спекулировать сторонники иррационализма в философии. Эти факты настолько пестры и разнообразны, что можно впасть в отчаяние при попытке дать им рациональное материалистическое толкование, подвести их под какое-то общее правило, выявить хоть какой-то общий принцип и закон, которому они все подчиняются.

Интуиция — одно из самых важных проявлений той самой способности воображения, о которой мы говорили. Поэтому к ней относится все сказанное выше. Остается прибавить дополнительные характеристики. Выявить их можно анализом искусства. Но в искусстве мы имеем дело с очень сложными и развитыми формами интуиции и воображения. Поэтому попробуем обрисовать их на фактах, где ярко выраженное художественное чувство (соединенное с ощущением красоты) непосредственно пересекается с сугубо рациональным пониманием тех фактов, которых оно касается.

Речь идет об одной крайне любопытной геометрической теореме, анализ которой прямо сталкивает с действием «интуиции» или «силы воображения», повинующейся тому оригинальному «ощущению», которое называется ощущением красоты...

Оригинальность этой теоремы, занимавшей в свое время ум Декарта, заключается в том, что чисто формальные доказательства оказываются здесь абсолютно бессильными, если они лишаются опоры на «интуитивное» соображение, имеющее ярко выраженный эстетический характер, — на соображения, вернее, на доводы, непосредственного чувства, которые сами по себе опять-таки никакому формально-логическому доказательству не поддаются и тем не менее лежали в основе исследований такого строгого математика, каким был Кеплер.

Приводим этот оригинальный случай по изложению известного американского математика Д. Пойа. Называется он «изопериметрической теоремой». Суть теоремы, сформулированной Декартом, состоит в следующем.

Сравнивая круг с несколькими другими геометрическими фигурами, мы убеждаемся, что он имеет наименьший периметр из других пяти или десяти фигур, обладающих равной площадью. Декарт составил таблицу, которая наглядно это показывает и выглядит так:

Периметры фигур равной площади:
Круг — 3,55
Квадрат — 4,00
Полукруг — 4,10
Равносторонний треугольник — 4,56

(и т. д. — не будем продолжать таблицу Декарта, где приведены десять фигур).

«Можем ли мы отсюда посредством индукции вывести, как, по-видимому, предлагает Декарт, что круг имеет наименьший периметр не только среди десяти перечисленных фигур, но и среди всех возможных фигур? Никоим образом, — говорит Пойа. — Обобщение, полученное от десяти случаев, никогда не дает гарантии в том, что в одиннадцатом случае будет то же самое. Это давно известно философии. В данном случае мы столкнулись с проблемой всеобщности и необходимости вывода, базирующегося на ограниченном числе фактов. Кант, исходя из этой трудности, заключил, что ни одно понятие, выражающее «общее» в фактически наблюдаемых явлениях, не может претендовать на всеобщность и необходимость и всегда находится под угрозой той судьбы, которая постигла знаменитое суждение «все лебеди — белые».

Тем не менее, — продолжает Пойа, — Декарт, как и мы, рассматривающие изопериметрическую теорему, был почему-то убежден, что круг есть фигура с наименьшим отношением периметра к площади не только по сравнению с десятью перечисленными, но и по сравнению «со всеми возможными».

В самом деле, говорит Пойа, наше убеждение в этом настолько сильно, что мы не нуждаемся в продолжении ряда, в дальнейших сравнениях.

В чем тут дело? В чем отличие от другой сходной ситуации, например от такой: пойдем в лес, выберем наугад десять деревьев разных пород, измерим удельный вес древесины каждого из них и выберем дерево с наименьшим удельным весом древесины. Иными словами, мы сделали то же самое, что и с геометрическими фигурами... Разумно ли на этом основании заключать и верить, что мы нашли дерево, удельный вес которого

меньше удельного веса всех существующих и возможных деревьев, а не только тех, которые мы измерили и взвесили?

«Верить этому было бы не только не разумно, но глупо.

В чем же отличие от случая круга? Мы *расположены* в пользу круга. Круг — наиболее совершенная фигура; мы охотно верим, что вместе с другими своими совершенствами круг для данной площади имеет наименьший периметр. Индуктивный аргумент, высказанный Декартом, кажется таким убедительным потому, что он подтверждает предположение, правдоподобное с самого начала»[1].

Вот все, что может сказать в обоснование правильности изопериметрической теоремы строгий математик. Если он хочет сказать что-то большее, он вынужден обратиться за помощью к эстетическим категориям. И Пойа приводит ряд высказываний, в том числе Данте, который (вслед за Платоном) называл круг «совершеннейшей» фигурой, «прекраснейшей» и «благороднейшей» фигурой...

Факт есть факт. Теорема держится, как на «тайном» фундаменте, на доводе развитого чувства эстетического характера, чувства «красоты», «совершенства», «благородства» и пр. Лишенная этого фундамента, она разваливается. Интуиция, то есть довод эстетически развитого воображения, здесь включается в строгий ход математического формализма, даже задает ему содержание.

Дальше — больше. Теорема убедительна даже для человека, который и не тренировал свое восприятие созерцанием геометрических фигур. Если ту же теорему сформулировать не на плоскости, а в пространстве, то мы будем иметь дело с шаром, который, по тому же Платону, еще «прекраснее», еще «благороднее», чем круг...

«В пользу шара мы расположены, пожалуй, даже больше, чем в пользу круга. В самом деле, кажется, что сама природа расположена в пользу шара. Дождевые капли, мыльные пузыри, Солнце, Луна, наша Земля, планеты шарообразны или почти шарообразны»[2].

Не потому ли шар кажется нам «прекрасной фигурой», что он — тот естественный предел, к которому

---

[1] *Пойа Д.* Математика и правдоподобные рассуждения. М., 1975, с. 186. Изд. 3. М.: Книжный дом «Либроком»/URSS, 2010.

[2] Там же, с. 187.

почему-то, а почему — неизвестно, «расположены» не только мы, а и сама природа? Не потому ли, что эта фигура — нечто вроде «цели», к которой тяготеют другие природные формы? Тогда что это за цель? Опять неясно. Ясно одно — все попытки определить «цель» или «причину», по которой сама природа «расположена» к форме шара, должны потерпеть неудачу. И не только потому, что природе вообще нелепо приписывать «цели», «расположение» и тому подобные категории, взятые из сугубо человеческого обихода, не только потому, что антропоморфизм вообще — плохой принцип объяснения природы. Эти попытки обречены на неудачу даже в том случае, если на секунду допустить, что тут есть какая-то «цель». Искусственно наложив категорию «цели» на такого рода факты, мы сразу же убедимся, что «цели» тут не только разные, но и прямо противоположные.

Шар оказывается формой, которая почему-то «выгодна» для самых разнообразных, ничего общего не имеющих между собой «целей». Оказывается, что в понятии невозможно подытожить, в чем же заключается содержание «целесообразности» формы шара или круга...

Одно дело — мыльный пузырь, а другое — кот, который, как шутит Пойа, тоже может научить нас изопериметрической теореме...

«Я думаю, вы видели, что делает кот, когда в холодную ночь он приготовляется ко сну: он поджимает лапы, свертывается и таким образом делает свое тело насколько возможно шарообразным. Он делает так, очевидно, чтобы сохранить тепло, сделать минимальным выделение тепла через поверхность своего тела. Кот, не имеющий ни малейшего намерения уменьшить свой объем, пытается уменьшить свою поверхность... По-видимому, он имеет некоторое знакомство с изопериметрической теоремой»[1].

У кота, как у живого существа, еще можно с грехом пополам допустить «желание» и «действие по цели». Но если мы (как это делал Кант в своем анализе суждений эстетического вкуса в «Критике способности суждения») гипотетически допустим, что понятие «цели» применимо и к дождевой капле и к Солнцу, то мы сразу же убедимся, что невозможно понять и выразить в понятии ту «цель», которую одинаково преследует и кот,

---

[1] *Пойа Д.* Математика и правдоподобные рассуждения, с. 187.

и дождевая капля, и мыльный пузырь... Мы не найдем между их «целями» ровно ничего общего. Иными словами, «предположив здесь «целесообразность», мы придем к кантовскому определению красоты как целесообразности, но целесообразности, не охватываемой понятием и не дающей никакого понятия о себе; целесообразности, которая может осознаваться лишь «эстетически», интуитивно, но никак не рационально... Это как раз тот случай, подобный которому и имел в виду Кант, случай, когда мы «чувствуем» наличие цели, когда наше восприятие свидетельствует о «целесообразности», но все рациональные доводы говорят за то, что никакой «цели» мы допустить не имеем права, даже если мы и не являемся материалистами.

Тут все насквозь кажется таинственным и непонятным.

Однако факт есть факт: наше восприятие почему-то заранее «расположено» к форме шара, эта форма как бы «естественно» согласуется с нашей, человечески организованной чувственностью. Интуиция, или сила воображения, сразу же, без формальных доказательств «соглашается» с тем, что «совершеннее» (в смысле отношения периметра к площади) шара фигуры нет и быть не может. Кроме того, это «согласие» прямо и непосредственно сопровождается «чувством красоты». Отсюда и определение шара как фигуры не только «совершеннейшей» (Данте), но и «прекраснейшей» из фигур (Платон)...

Так и остается эта оригинальная теорема загадкой, в наши дни такой же, по-видимому, темной, как и во времена Кеплера и Декарта. И для односторонне математического (формального) подхода она останется темной навсегда. Ибо связана ее тайна уже не с математическим анализом, а с той действительностью, которую исследует эстетика. Математик может из ее анализа сделать только тот вывод, который и делает Д. Пойа: «Изопериметрическая теорема, глубоко коренящаяся в нашем опыте и интуиции, которую так легко предположить, но не так легко доказать, является неисчерпаемым источником вдохновения»[1].

Как же быть? Поддается ли эта тайна объяснению в материалистической эстетике? Можно ли материалистически объяснить интуицию, действие воображения,

---

[1] *Пойа Д.* Математика и правдоподобные рассуждения, с. 199.

связанное с ощущением «красоты»? Или факты, с ее действием связанные, навсегда останутся лакомым кусочком для иррационализма и мистики в эстетике?

Исчерпывающе подробным образом мы не беремся эту проблему решить. Но принципиальные ключи к ее решению мы дать обязаны, если уж ее коснулись и заинтриговали читателя.

Условия проблемы таковы. Действие воображения, связанное с ощущением красоты, явно предполагает действие по цели (иначе нет «свободного» действия). Иными словами, «красота» продукта воображения и в самом деле как-то связана с ощущением «целесообразности», и притом при отсутствии жесткого понятия об этой «цели». К тому же ощущение «красоты» относится не только к продуктам деятельности человека, но и к таким предметам, которые никаких «целей» в себе заключать не могут, — к продуктам природы... В этом вся трудность и вся тайна.

Но если мы на этом и остановимся, то застрянем на точке, на которой оставил решение проблемы И. Кант. И мы хотим получить материалистическое решение, а не только острую подготовку проблемы, не только острое выражение трудности.

Как и все другие проблемы и трудности, связанные с духовной жизнью, эта проблема также решается лишь на той почве, которую вспахал Маркс. На почве понимания предметно-человеческого отношения к природе как предметной деятельности, эту природу изменяющей, преобразующей и преображающей.

Преображение мира в фантазии, то есть действие воображения, связанное с ощущением красоты, есть способность, рождающаяся на основе реального, предметно-практического преображения этого мира и это реальное преображение мира обеспечивающая. В предметно-практической деятельности общественного человека, изменяющего и природу и самого себя, как раз и заключается тайна рождения фантазии, интуиции, воображения.

Это, конечно, еще очень общо. Это только зерно, из которого можно развить конкретное, развернутое во всех деталях понимание. А человек, как шутил Гегель, вряд ли удовлетворится, если ему вместо обещанного дуба с развесистой кроной покажут желудь. Но только из желудя вырастает самый красивый и могучий дуб — в этом наше единственное оправдание.

Попробуем, однако, все же проследить хотя бы рождение ствола и основных ветвей, наметить дальнейшие контуры факта, шагнуть чуть дальше по пути от абстрактного к конкретному — по тому пути, который Маркс считал единственно возможным путем развития научных определений.

* * *

Человеческая деятельность в природе есть деятельность продуктивная, производящая, рождающая — притом то, чего в природе самой по себе не было и не может быть. На известной стадии она становится, кроме того, еще и целенаправленной, целесообразной, и в той мере, в какой она становится целесообразной, она делается также и свободной. Тем самым человек начинает реально (а не в фантазии) формировать материю также и «по законам красоты». Все эти характеристики (целесообразность и красота, творческий, продуктивный характер действий) развиваются, таким образом, совершенно независимо от наличия специально художественной деятельности, от деятельности в плане представления, воображения.

И именно в ходе этой (непосредственно предметной) деятельности формируется человеческая «чувственность», формы ее работы. В том числе — те формы работы воображения, которые ориентируются на «цель», на идеал, на красоту.

Воображение, развитое на продуктах человеческой деятельности, организованное формами этих продуктов, как раз и связывает в себе ощущение «целесообразности», делает его субъективным критерием правильности своих действий даже в том случае, если оно направлено и на природу, еще трудом человека не обработанную и, следовательно, еще не заключающую в себе никаких «целей».

Интуиция (то есть действие культурно развитого, «свободного» воображения) действительно схватывает любой предмет (в том числе природный) под «формой целесообразности».

Такой оборот специфически человеческой категории (цели) на природу есть, конечно, антропоморфизм. В науке этот прием — запрещенный. Если он там все-таки применяется — он дает идеализм в том или другом его варианте.

Категории, выражающие специфику человеческого существа, нелепо переносить на природу вне человека, нелепо приписывать ей.

Однако дело обстоит хитрее, чем может показаться на первый взгляд. Прежде всего: все определения природы самой по себе наука вырабатывает не на основе пассивного созерцания явлений природы, а только на почве и на основе активного изменения природы — на основе практики общественного человека. Мысль ученого «опосредована» природой общественного организма, всей массой продуктов его деятельности, его живого функционирования.

Формы мышления и формы созерцания (то есть формы работы воображения) возникают только на основе «очеловеченной» (то есть обработанной, переделанной трудом) природы. А не на основе природы самой по себе, не тронутой руками и орудиями человека.

Поэтому реальная «антропоморфизация природы», то есть придание природе «человеческих норм», — это вовсе не дело «фантазии». Это просто-напросто суть труда, суть производства материальных условий человеческой жизни. Изменяя природу сообразно своим целям, человек и очеловечивает ее. В этом смысле слова ничего «дурного» антропоморфизация собой — само собой ясно — не представляет.

Такая «антропоморфизация» как раз и раскрывает перед человеком суть природных явлений, тех самых явлений, которые он вовлек в процесс производства, превратил в материал, из коего строится предметное тело цивилизации, «неорганическое тело человека».

Затем если он распространяет определения, выявленные им в «очеловеченной» природе (то есть в той части природы, которая вовлечена в процесс производства), на природу, еще не вовлеченную в этот процесс, еще не «очеловеченную», — то в этом опять-таки нет ничего запретного.

Наоборот, это единственно возможный путь и способ познания природы «самой по себе». Дело в том, что только практика человека (то есть «очеловечивание» природы) способна доказать всеобщность определений, отделить всеобщие (то есть и за пределами практики значимые) определения природы — от тех определений, которыми они обязаны человеку, то есть от специфически человеческих, человеком привнесенных определений и форм.

Именно практика, именно реальное «очеловечивание», реальная «антропоморфизация» природы доказывают, в частности, что нельзя приписывать природе цели, намерения, «расположение» и прочие категории, вплоть до «любви» или «злобы». Короче говоря, все определения, выражающие специфику субъективно-человеческой организации, способ ее действий.

Но те определения, которые человек выявил в очеловеченной природе, в «неорганическом теле человека», в предметном теле человеческой цивилизации, он спокойно может и даже должен относить и к той части природы, которая еще не превратилась в предмет его собственной деятельности.

Все без исключения всеобщие категории и законы науки (и не только философии, но и физики, и химии, и биологии) непосредственно вырабатываются и проверяются на всеобщность как раз в ходе «очеловечивания» природы, то есть в процессе, протекающем по человеческим целям.

Поэтому все определения природы самой по себе суть прямо и непосредственно определения очеловеченной и очеловечиваемой природы и в этом смысле — «антропоморфизмы». Но эти «антропоморфизмы» как раз и не содержат в себе абсолютно ничего «специфически человеческого», кроме одного — чистой всеобщности. чистой универсальности.

Ибо в процессе «очеловечивания» природных явлений человек как раз и выделяет их «чистые формы», их всеобщие формы и законы из того переплетения, в котором они существуют и действуют в «неочеловеченной» природе. В неочеловеченной природе все формы и законы вещей переплетают свое действие и потому взаимно «искажают» форму и образ друг друга. Поэтому в природе самой по себе и нельзя увидеть непосредственно «чистой формы» вещи, то есть ее собственной, специфически ей свойственной структуры, организации и формы движения. В неочеловеченной природе собственная форма и мера вещи всегда «загорожена», «осложнена» и «искажена» более или менее случайным взаимодействием с другими такими же вещами. «Вещь» тут в самом широком смысле слова — любой предмет, объект, процесс, равно — система вещей.

Человек в своей практике выделяет собственную форму и меру вещи и ориентируется в своей деятельности именно на нее. Поэтому-то форма красоты, связан-

ная с целесообразностью, и есть как раз не что иное, как «чистая форма и мера вещи», на которую всегда ориентируется целенаправленная человеческая деятельность. Под формой красоты поэтому-то и ухватывается не что иное, как универсальная (всеобщая) природа данной, конкретной, единичной вещи. Или, наоборот, единичная вещь схватывается при этом только с той стороны, с какой она непосредственно выявляет свою собственную, ничем не загороженную природу и форму, универсальный закон всего того «рода», к коему она принадлежит.

Еще иначе: под формой красоты схватывается «естественная» мера вещи — та самая мера, которая в «естественном виде», то есть в самой по себе природе, никогда не выступает в чистом выражении, во всей ее «незамутненности», а выступает только в результате деятельности человека, в реторте цивилизации, то есть в «искусственно созданной» природе.

Форма вещи, созданной человеком для человека, поэтому и есть тот прообраз, на котором воспитывается, возникает и тренируется культура силы воображения. Та самая таинственная способность, которая заставляет человека воспринимать как «прекрасное» такие «чистые» формы природных явлений, как шар. Эти чистые формы вовсе не обязательно отличаются каким бы то ни было формальным признаком — симметрией, изяществом, правильностью ритма и т. д. «Чистых», то есть собственных, форм вещей в составе мироздания бесконечно много. Даже слово «много» здесь лишнее. Поэтому безгранична и область «красоты», многообразия ее форм и мер. Вещь может быть и симметричной и несимметричной — и все-таки «красивой». Важно одно — чтобы в ней воспринималась и наличествовала «чистая», то есть собственная, не искаженная внешними по отношению к ней воздействиями, форма и мера данной вещи... Если это есть — эстетически развитое чувство сразу же среагирует на нее как на «красивую», то есть акт ее созерцания будет сопровождаться тем самым «эстетическим наслаждением», которое свидетельствует о «согласии» формы развитого восприятия с формой вещи или, наоборот, формы вещи — с человечески развитой формой восприятия, воображения.

В этом же, между прочим, секрет и «самоочевидности» геометрических аксиом и тех форм, о которых мы говорили выше (круга и шара). Почему цивилизован-

ному ребенку не приходится «доказывать» (что, кроме всего прочего, и невозможно) тот «факт», что параллельные линии не пересекаются, сколько их ни продолжай в воображении? И почему, как отмечал Энгельс, эту аксиому невозможно втолковать взрослому бушмену даже с помощью самого пространного доказательства?

Очень просто. Дело не в «физиологических» особенностях мозга европейца и бушмена, как старались представить дело апологеты расизма. Дело в том, что формы восприятия (то есть воображения) европейца с первых же дней его жизни активно организуются геометрически «правильными» формами «цивилизованной», «очеловеченной» природы — стенами комнат, улицами, архитектурой и пр.,— а формы восприятия и воображения бушмена — дикой природой джунглей с их фантастическими переплетениями лиан и ветвей. Бушмен, родившийся в Европе, также не будет нуждаться в доказательстве аксиом геометрии. Они для него будут столь же очевидными, как и для «белого». Физиологические различия рас и наций здесь абсолютно ни при чем... Негры в Америке становятся такими же прекрасными математиками, как и люди англосаксонской крови. Если это случается реже, чем с белыми, так физиология тут опять-таки ни при чем.

Этот оборот образов «очеловеченной» природы на всю природу в целом можно, конечно, тоже назвать «антропоморфизмом». Однако это совсем иного рода «антропоморфизм», чем тот, который действует в мифологии.

Дело в том, что «всякая мифология» преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над этими силами природы» [1].

Исчезает при этом не работа воображения, а только та ее первоначальная и грубая форма, которая относит к природе субъективно-человеческие черты и поэтому стоит в обратном отношении к мере реального «очеловечивания» природы в труде, в производстве.

Поэтому-то тот взгляд на природу, который лежал в основе античной фантазии, и невозможен в современном обществе, ибо современная цивилизация исключает возможность всякого мифологизирования и, «стало

---

[1] *Маркс К.* К критике политической экономии. М., 1952, с. 225. Последнее издание вышло в URSS в 2010 г.

быть, требует от художника независимой от мифологии фантазии»[1].

Эта фантазия, то есть работа продуктивного воображения, «опрокидывает на природу» характеристики уже не субъективно человеческой организации, а «формы предметного тела цивилизации», «неорганического тела человека», то есть выявленные трудом «чистые формы» самой природы.

Эта проекция воображения тоже может быть, если угодно, названа «антропоморфизмом». Но это тот самый «антропоморфизм», который не только не противопоказан самой строгой науке, но и представляет собой ту форму работы воображения, без которой абсолютно невозможными были бы и математика с ее дифференциальным и интегральным исчислением, и политическая экономия, и строительство космических ракет.

Художественное творчество, специально развивая чувство красоты, тем самым формирует и организует способность человеческого воображения в ее наиболее высших и сложных проявлениях. Отсюда можно понять, почему эстетически развитый глаз умеет сразу же распознавать «целое раньше частей». Дело здесь в следующем.

Когда такой глаз схватывает предмет, формы которого согласуются с формами эстетически развитого восприятия, то человек может быть уверен, что увидел какое-то «целое», какую-то конкретную систему явлений, сложившуюся по ее «собственной мере», а не просто случайное переплетение многих случайно столкнувшихся «целых», не винегрет из разнородных «частей», не случайное сочетание составных частей от разных «целых».

Чтобы это положение пояснить, взглянем в ночное небо сквозь стекла мощного телескопа.

Что сразу же бросится нам в глаза? То обстоятельство, что все космические образования, отделенные друг от друга фантастически огромными «пустыми» пространствами и потому почти не «искажающие» друг друга своими взаимными воздействиями, явно тяготеют по своим геометрическим контурам к тем или иным «чистым», правильным формам. Прежде всего это наш старый знакомый, «совершеннейшая, благороднейшая и прекраснейшая фигура» — шар; затем — фигуры, более или менее явно приближающиеся к нему или удаляющи-

---

[1] *Маркс К.* К критике политической экономии, с. 225.

еся от него, — шар, сдавленный центробежной силой в диск; диск, периферия которого той же силой разнесена и закручена в спиралевидные ветви... К этим контурам, как к своему пределу, явно тяготеют очертания всех, или, вернее, почти всех, космических образований.

Наоборот, там, где чистота этих форм нарушена, «искалечена», мы сразу же, без дальнейших доводов склонны подозревать результат внешнего столкновения двух самостоятельно сложившихся систем, то есть сразу «видим» здесь действие катастрофического порядка, а не результат «естественного» развития системы. Мы воспринимаем данное зрелище как результат взаимного искажения по крайней мере двух предметов, как смесь, как винегрет, а не как результат естественного, то есть «свободного», формообразования, протекающего в согласии с собственной, с имманентной мерой и закономерностью одной вещи...

Наше эстетическое чувство сразу же подсказывает нам, что мы увидели не единое конкретное «целое», хотя и восприняли данный предмет как нечто «одно», четко локализованное в пространстве.

Здесь явно работает «правильная» форма нашего восприятия (воображения), развитая на созерцании предметов, созданных человеком для человека, — то есть вещей, все «составные части» которых прямо и непосредственно обусловлены их «целым», то бишь «целью». «Целесообразность» в данном случае можно определить как сообразность частей с целым, как их «целосообразность». Составные части, то есть детали и подробности зрелища, здесь сразу же воспринимаются как «естественные производные» от некоторого целого, как части, рождающиеся из лона этого целого, как его «органы»...

В подобных случаях эстетическое чувство сразу же «соглашается» с тем, что перед нами — естественно сложившееся конкретное целое, все части которого могут и должны быть поняты в качестве закономерно развившихся модификаций одной и той же природы, одного и того же исходного состояния, что это однородные «части».

Такое согласие формы вещи с формой развитого эстетического восприятия (воображения) и связано с чувством «красоты». Потому-то ощущение красоты и сопровождает акт схватывания целого до схватывания и анализа его «составных частей».

Конечно, мы показали секрет этого феномена на простейшем примере. Если речь идет о схватывании целого не в космосе, а, скажем, в общественно-человеческой жизни, то здесь правильность геометрической формы уже не может служить доводом. Даже наоборот, круглое или квадратное живое тело покажется нам не только не «прекрасным», но и прямо уродливо безобразным. Недаром говорят — «круглый дурак».

Чтобы верно схватить целое здесь, требуется эстетическое восприятие, развитое уже не на простейших геометрических фигурах, а на других, более сложных и хитрых «предметах», созданных человеком для человека. На каких именно — надо исследовать особо.

Но факт тот, что исследовать надо на том же пути. Иного пути к материалистическому объяснению данного феномена, по-видимому, нет. И здесь форма эстетического восприятия (воображения), позволяющая выделять целое, образуется путем тренировки и управления на предметах, созданных целенаправленной деятельностью человека. Возникнув, она и тут начинает активно управлять процессом восприятия вещей, которые не созданы человеком целенаправленно, а возникли сами по себе и без всякой помощи сознания и воли человека. И здесь она выступает как субъективно-эстетический критерий, позволяющий сразу же, до всякой алгебраически строгой проверки, выделять сначала целое, а затем, исходя из него, — те части, которые принадлежат именно данному целому, данному органическому образованию, не обращая никакого внимания на те детали и подробности, которые в нем наличествуют в результате его внешнего взаимодействия с другими «целыми».

Здесь-то и заключается тайна той таинственной способности, которую И. Кант назвал «интуитивным рассудком», то есть способности схватывать сначала целое, а уже от него переходить к анализу и синтезу его собственных составных частей. Кант признался, что объяснить природу этой удивительной способности он не в состоянии, и объявил ее «божественной». Гете на это ответил, что он хотя и не бог, но эта способность ему свойственна как художнику, как поэту, что это вообще специфическая способность художника. Но откуда она берется в человеке вообще и в художнике в частности — Гете не мог объяснить, так же как и Кант. Кант полагал, что от бога. Гете склонялся к тому, чтобы приписать заслугу рождения гения природе. Ни тот ни

другой не попытались видеть всеобщую основу этой способности в материальном труде, в преобразовании природы человеческим трудом.

Случайно ли тот же Кант объявил детские игры простым животнообразным расходованием излишка чисто физиологической энергии? Не придал им сколько-нибудь серьезного значения для формирования специфически человеческого отношения к миру? Те самые детские игры, которые как раз и есть одна из важнейших форм воспитания человеческого воображения, его организация. Удивительно ли, что Кант, закрыв глаза на факт, обнаруживающий тайну рождения этой способности в человеке, становится в тупик, когда обнаруживает эту способность в развитом человеке, во взрослом вообще и в «гении» в частности?

Формирование способности воображения как способности видеть целое раньше его частей, и видеть правильно, есть, конечно, не мистически божественный процесс, как и не естественно-природный. Совершается он и через игры детей и через эстетическое воспитание вкуса на предметах и продуктах художественного творчества. Проследить все необходимые этапы и формы образования этой способности — очень благодарная задача теоретической эстетики.

Противопоставляя свой метод мышления гегелевскому, К. Маркс подчеркнул, что исследуемый предмет, «живое конкретное целое», должен «постоянно витать в нашем представлении как предпосылка» всех логически-теоретических операций[1]. Мы отмечали, что удерживать в плане представления такое грандиозно сложное «целое», как товарно-капиталистическая формация, не так легко, как спичечный коробок или даже образ хорошего знакомого.

Способность, позволившую Марксу долгие годы удерживать в представлении и поворачивать в воображении в нужный ракурс такое «целое», как товарно-капиталистическая формация, мы пытались объяснить тем биографическим фактом, что своим эстетическим развитием Маркс был обязан поразительно характерному ряду художников (Эсхил, Шекспир, Мильтон, Сервантес, Гете, Данте). Мы высказали это в виде весьма правдоподобного предположения. Теперь это можно повторить с несколько большей дозой категоричности.

---

[1] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 12, с. 728.

К этому же можно добавить и другой биографический факт, связанный с той же самой проблемой.

Стоит перечитать первые попытки Маркса разобраться в социально-экономической сущности денег («Экономическо-философские рукописи 1844 г.»), как сразу же бросится в глаза крайне примечательный факт: главными авторитетами, на которые опирается Маркс-философ, Маркс-экономист, оказываются здесь не специалисты в области денежного обращения, не Смит или Рикардо, а... Шекспир и Гете.

На первый взгляд это парадоксально. Тем не менее это факт, и факт очень примечательный. Глазами Шекспира и Гете молодой Маркс «схватил» общую сущность денег гораздо более верно (хотя и очень еще общо), чем все буржуазно ограниченные экономисты, вместе взятые. Это случилось именно потому, что последние занимались частностями, деталями и подробностями денежного обращения, банковского дела и пр., а поэтически развитый взор Шекспира и Гете сразу улавливал общую роль денег в целостном организме человеческой культуры по их интегральному, итоговому отношению к судьбам человеческого развития человека и не обращал внимания на те подробности, которые занимали экономистов. Благодаря Шекспиру и Гете Маркс-экономист увидел здесь за деревьями лес — тот самый лес, которого буржуазные экономисты не видели...

Конечно, от этого первоначального, интегрального схватывания «сущности» денежной формы до строго теоретического раскрытия законов рождения этой формы и ее эволюции, произведенного только в «Капитале», было еще очень далеко. Если бы Маркс остановился на этом, «поэтическом» схватывании сути дела, он не стал бы Марксом, а остался бы одним из «истинных социалистов». Но и без этого он Марксом бы не стал. Образно-поэтическое осознание социальной сути проблемы денег в целом было первым, но абсолютно необходимым первым шагом на пути к их конкретно-теоретическому пониманию. В свете этого общего понимания сразу же по-новому «заиграли» все детали и частности, которые затем уже можно было спокойно рассматривать «в свете целого», будучи уверенным, что это целое схвачено верно. Далее можно и нужно было классифицировать, систематизировать и «дифференцировать» общий интегральный «поэтический» взгляд, разрабатывать четко теоретическое выражение фактов.

Факты того же рода можно было привести из любой области научного развития.

С этим-то как раз и связано то «таинственное» обстоятельство, что крупные математики-теоретики считают, и, видимо, не без оснований, одним из «эвристических принципов» математической интуиции красоту.

При этом от математиков можно услышать очень часто, что именно музыка, и еще точнее — инструментальная, непрограммная музыка, им больше всего «по душе». Больше того, один крупный западноевропейский физик-теоретик прямо написал в анкете, что в движении музыкальных форм он лично всегда «видит» некоторый смутный аналог тем своим идеям, которые бродят в его голове, но еще не получили строго формализованного и подробно доказанного выражения...

И вот другой пример, где в математике непосредственно «работает» форма организации воображения (интуиции), развиваемая... поэзией. Пример — из книги уже известного нам Д. Пойа: «В течение более чем двух десятилетий я очень интересовался известной теоремой Фабри о пропусках в степенных рядах. Было два периода: первый, «созерцательный» период и второй, «активный» период... В созерцательный период я практически не делал никакой работы, связанной с теоремой, я только любовался ею и время от времени вспоминал ее в несколько забавной, притянутой за волосы формулировке... (Формулировку мы не приводим, ибо она может показаться забавной, вероятно, только математику. — *Э. И.*).

Идея определенного доказательства пришла мне в голову довольно ясно, но в течение нескольких дней после этого я не пытался разработать окончательную форму доказательства. В продолжение этих дней меня преследовало слово «пересадка». Действительно, это слово описывало решающую идею доказательства настолько точно, насколько возможно одним словом описать сложную вещь» [1].

Здесь мы встретились со старинной знакомой — метафорой, с формой организации воображения, описываемой в любой системе эстетических категорий.

Именно она организовала в данном случае интуицию математика, ту самую способность, которая, как разъясняет Д. Пойа, только и позволяет вам «догадаться о

---

[1] *Пойа Д.* Математика и правдоподобные рассуждения, с. 301.

математической теореме, прежде чем вы ее проведете в деталях»[1]. Без этой способности нет математика, есть лишь вычислитель, действующий по готовым штампам типовых решений.

Другой пример, из другой области. В монографии М. В. Серебрякова «Фридрих Энгельс в молодости» (Л., 1958) тщательно прослеживаются этапы духовного развития Энгельса, и среди них автор выделяет крайне любопытный факт. До поры до времени, до 1840 года, молодой Энгельс еще не определил ясно своих позиций в плане философии. Его философские симпатии и антипатии были еще довольно неопределенны. Переломным пунктом в этом отношении оказалось в его жизни знакомство с лидером «Молодой Германии», поэтом и критиком Людвигом Берне. Именно Берне побудил Энгельса обратить основное критическое внимание на философию Гегеля, приступить к систематической критике и изучению гегелевской философии и стать в ряды левогегельянцев. Свое отношение к гегелевской философии этот писатель сформулировал в виде ярко эмоциональной характеристики личности ее автора. Сетуя на консервативность сознания немцев, на их боязнь революционного пафоса, Берне энергично высказался по адресу Гете и Гегеля, обозвав их духовными отцами «холопства»: Гете — «холопом рифмованным», а Гегеля — «холопом нерифмованным». Образ явно несправедливый, неверный, и Людвигу Берне сильно досталось за него от Гейне, гораздо лучше понимавшего и Гете и Гегеля. Но этот энергичный образ все же выразил, как в поэтическом фокусе, важную идею — потребность побороть Гегеля, логику его мышления, сломать власть его «системы». В формально неправильной оценке, с точки зрения философии и позиции даже несколько малограмотной, Берне выразил тут факт огромной важности и тем побудил Энгельса специально исследовать этот факт. В этот образ отлилась повышенно раздраженная реакция писателя на факт, суть которого он сам не понял, но заставил других постараться его понять...

Суть такого рода парадоксов прекрасно объяснил впоследствии сам Фридрих Энгельс. Мы имеем в виду очень глубокую мысль, высказанную им в связи с политической экономией, но имеющую прямое отношение и к сути эстетической оценки фактов.

---

[1] *Пойа Д.* Математика и правдоподобные рассуждения, с. 10.

Возражая тем «социалистам», которые требовали уничтожения капиталистической эксплуатации на том единственном основании, что она «несправедлива», Энгельс указывал, что с точки зрения науки этот вывод абсолютно ложен, так как представляет собой простое приложение морали к политической экономии.

«Когда мы говорим: это несправедливо, этого не должно быть, — то до этого политической экономии непосредственно нет никакого дела. Мы говорим лишь, что этот экономический факт противоречит нашему нравственному чувству. Поэтому Маркс никогда не обосновывал свои коммунистические требования такими доводами, а основывал на неизбежном, с каждым днем все более и более совершающемся на наших глазах крушении капиталистического способа производства; Маркс говорит только о том простом факте, что прибавочная стоимость состоит из неоплаченного труда»[1]. Иными словами, апелляция к нравственному или эстетическому чувству — это прием запрещенный, когда речь идет о науке. Ибо наука обязана раскрыть факт в его отношении к другому факту, а вовсе не к «чувствам» и к «самочувствию» человека. Это абсолютная истина.

Но дальше Энгельс высказывает мысль очень важную и плодотворную для темы нашего разговора, для понимания роли и функции эстетического суждения по отношению к такого рода фактам. «Но что́ неверно в формально-экономическом смысле, может быть верно во всемирно-историческом смысле. Если нравственное сознание массы объявляет какой-либо экономический факт несправедливым, как в свое время рабство или барщину, то это есть доказательство того, что этот факт сам пережил себя, что появились другие экономические факты, в силу которых он стал невыносимым и несохранимым. Позади формальной экономической неправды может быть, следовательно, скрыто истинное экономическое содержание»[2].

Эта мысль имеет самое прямое значение для марксистского понимания существа и функции эстетического суждения, реакции развитого эстетического чувства на объективные факты.

Дело в следующем. В виде чувства «противоречия» факта «нашему чувству» (эстетическим или нравствен-

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 21, с. 184.
[2] Там же.

ным установкам нашей личности) мы констатируем на самом деле несколько иное, а именно — противоречие между двумя фактами.

Эстетическая реакция на факт есть поэтому не что иное, как субъективное освидетельствование важности, жизненной значимости этого факта для массового человека как личности, как индивидуума.

Это чувство свидетельствует, что человек, индивидуум оказался как бы зажатым в тиски между двумя фактами, столкнувшимися в остром противоречии. Будучи зажат между двумя фактами, индивидуум и испытывает их давление на свою психику, и тем болезненнее, чем более чуткой оказывается организация его «чувственности».

«Толстокожая» чувственность, само собой понятно, отреагирует на такое противоречие гораздо позже, лишь тогда, когда «тиски», между которыми ее зажала действительность, сожмутся совсем крепко...

Тонкая, обостренно эстетическая чувственность художника, развитая сила его воображения отреагируют на такое положение гораздо быстрее, острее и точнее. Она зафиксирует наличие объективно конфликтной ситуации, так сказать, «по собственному самочувствию», по разладу своей организации с совокупной картиной действительности.

Что именно это за факты, какова их собственная, никак от человеческой чувственности не зависящая структура, их чисто объективный контур — этого эстетическое самочувствие сказать не может. Здесь оно обязано уступить место строго теоретическому анализу, лишенному всяких «сантиментов».

Но свое дело она сделала: она засвидетельствовала наличие такого факта и отношения между фактами, которые имеют непосредственно важное значение для индивидуума, для его «человечески чувственной» организации, для его «самочувствия». А это уже очень много.

Поэтому-то чем выше развито эстетическое чувство (в самом широком смысле, включая и нравственное чувство), тем скорее, острее и точнее человек среагирует на наличие важных для человека фактов и ситуаций. Развитое эстетическое чувство есть поэтому крайне ценный индикатор, барометр. Он скорее, чем наука, отзывается на интегральное, совокупное положение дел в реальном мире. Он позволяет «схватить» образ целостной жизненной ситуации, до того как она будет строго

и подробно проанализирована жесткой логикой мышления в понятиях.

Здесь и кроется тайна способности видеть «целое раньше частей», силы «интуиции», воображения. Ничего мистического в этой способности нет. Это есть типичная форма детерминации человеческой психики со стороны объективной действительности, со стороны ее совокупного воздействия на психику.

Плохо, когда оценка по «самочувствию» старается подменить собой строгий, рационально-теоретический анализ. Хорошо, когда голос развитого эстетического чувства чутко реагирует на важные факты и тем самым задает работу строго теоретическому анализу, правильно ориентирует его на действительно важные для человека факты. Когда наличие важного («человечески важного») факта удостоверено эстетически развитым чувством, работа мышления становится уже совершенно независимой от него, строго «формальной», лишенной «сантиментов».

Так что в эстетической оценке факта (точнее, системы фактов), в его ощущении как «прекрасного» или «безобразного», как «трагического» или «комического» и т. д. выражается «человеческое» значение этого факта.

На факт, не имеющий серьезного отношения к человеческим запросам, потребностям, вообще к человеческой страсти, к пафосу, развитое эстетическое чувство попросту не «отзывается», остается равнодушным, эстетически безразличным. Наоборот, человечески важный факт сразу же возбуждает развитое эстетическое чувство, пробуждает воображение, вызывает яркие художественно окрашенные образы, организует их по нормам развитого художественного воображения — при этом скорее, чем в самой действительности окончательно оформились соответствующие им прообразы, их предмет.

Но к такому действию способно только подлинно развитое эстетическое (художественное) воображение. Воображение неразвитое, некультурное, капризное и произвольное способно, скорее, дезориентировать человека (в том числе человека науки), направить работу его мышления не к небу истины, а в облака заблуждения. В этом и заключается колоссальная роль эстетического развития человека, в какой бы области он ни трудился.

Конечно, разобраться и решить, где свобода, а где штамп или произвол, не так-то легко, как того хотелось бы любителям легкой жизни в искусстве и в эстетике. Каждый легко припомнит десятки, если не сотни случаев, когда такие любители путали одно с другим и старались превратить собственную путаницу в общепризнанный канон суждения о художнике.

Ведь обзывали же одни Пикассо «хулиганом»... Ведь приходили же другие в эстетический восторг при виде холстов, намазанных взмахами ослиного хвоста!

А это не случайно.

Формалист от канцелярии, для которого «красиво» только то, что общепризнанно и предписано признавать за таковое, всегда объявит «субъективно произвольным вывертом» все то, что не влезает в рамки зазубренных им штампов. В том числе и подлинную красоту свободы, когда та выступила впервые и еще не зарегистрирована в соответствующей канцелярии, еще не получила удостоверения за подписью столоначальника... Ничего не поделаешь — в глазах раба штампа произвол действительно сливается со свободой. Эти глаза отличить одно от другого не могут. Так же как и глаза его антипода, поклонника полной «раскованности» воображения. Ни раб штампа, ни эстетствующий индивидуалист не видят в творениях гения главного. Той самой свободы, о которой мы говорили. Они видят лишь поверхность полотен, покрытую линиями и красками. А уж восхищаются они при этом или же возмущаются — это зависит от их ведомственной принадлежности, от великой моды, от «указаний» и тому подобных вещей, к подлинной свободе и красоте никакого отношения одинаково не имеющих...

Полотна Пикассо, например, — это своеобразные зеркала современности. Волшебные и немножко коварные. Подходит к ним один и говорит: «Что за хулиганство! Что за произвол! У синего человека — четыре оранжевых уха и ни одной ноги!» Возмущается и не подозревает, насколько точно он охарактеризовал... самого себя — просто в силу отсутствия той самой способности воображения, которая позволяет взору Пикассо проникать сквозь вылощенные покровы буржуазного мира в его страшное нутро, где корчатся в муках в аду «Герники» искалеченные люди, обожженные тела без ног, без глаз и все еще живые, хотя и до неузнаваемости искореженные в страшной мясорубке капиталисти-

ческого разделения труда... Этого формалист от канцелярии не видит.

Подходит другой — начинает ахать и охать: «Ах, как это прекрасно, какая раскованность воображения, как необычно по цвету, по очертанию! Как свободно сломана традиционная перспектива, как хорошо, что нет сходства с Аполлонами и Никами Самофракийскими! Как хорошо, что у человека четыре ноги!..»

И опять он охарактеризовал самого себя. Это калека, наслаждающийся своей искалеченностью, своей «непохожестью» на античные образы прекрасной, всесторонне развитой индивидуальности. Той самой, сквозь призму которой видит мир и его реальные образы Пикассо и не видит буржуа-обыватель, наслаждающийся красотой франков и декольте, холодильников и офицерских мундиров и не видящий скрытой под ними пустоты и человеческой искалеченности...

Так что отличить свободную красоту от уродства произвола и штампа можно, только обладая и подлинной эстетической и теоретической культурой и умением соотносить образы искусства с действительностью. А без развитого воображения этого сделать нельзя.

Именно поэтому делу коммунистического преобразования общественных отношений принципиально враждебно то «искусство», которое культивирует и воспитывает в людях произвол индивидуального воображения, маскируя его названием «свобода фантазии» художника, — так же как и «искусство», культивирующее штампованное: машинообразное «воображение», традиционные формализмы, сухо рассудочный тип фантазии, фантазию по тупой внешней аналогии, по формальному предписанию, по рецепту.

И наоборот, подлинное искусство, воспитывающее подлинную свободу воображения, связанное с той «игрой фантазии», которая появляется от избытка силы этого воображения, этой свободы движения в материале, является «естественным» союзником коммунистического идеала. Развивая эстетические потенции человека, культуру и силу воображения, искусство тем самым увеличивает и вообще его творческую силу в любой области деятельности.

До сих пор гармоническое соединение развитой логической способности с развитой силой художественно-культурного воображения еще не стало всеобщим правилом. В той «предыстории» человечества, где развитие

способностей было «отчуждено» как друг от друга, так и от большинства индивидуумов, такое соединение оказывалось, скорее, редким исключением, счастливой случайностью судьбы. Поэтому «талант», а в еще большей степени «гений» и оказывался редкостью, исключением, уклонением от общей нормы индивидуального развития.

Коммунизм — то «царство свободы и красоты», которое мы строим, — делает нормой как раз другое, как раз гармоническое сочетание равно развитой силы художественного воображения с равно развитой культурой теоретического интеллекта. То самое соединение, которое до сих пор было исключением, продуктом счастливого стечения обстоятельств личной судьбы, а потому даже казалось многим теоретикам «врожденным» (анатомически-физиологическим) фактом, «даром божьим».

Марксизм-ленинизм показал, что такое гармоническое развитие способностей есть в столь же малой степени природно-физиологический дар, как и «божественный». Он зависит от матушки-природы так же мало, как и от бога-отца. Он есть от начала до конца — и по происхождению, и по условиям своего возникновения, и по своей сокровенной сути — чисто социальный факт, продукт развития личности человека в соответствующих условиях; в условиях, позволяющих всем и каждому развивать себя через духовное общение с плодами человеческой культуры, через потребление лучших даров, созданных человеком для человека, с трудами Маркса и Ленина, Ньютона и Эйнштейна, Рафаэля и Микеланджело, Баха и Бетховена, Пушкина и Толстого. У колыбели коммунистической культуры стояли не только Рикардо, Сен-Симон и Гегель, а и Шекспир, и Софокл, и Гете, и Мильтон, и Сервантес, и Бальзак — все те люди, которые дали возможность сложиться личности Маркса, свойственной ему способности обозревать единым взором колоссально сложные комплексы переплетающихся событий, видеть «целое раньше частей», раньше, чем эти части, в частности, получили свое строго формальное выражение в понятии, и, что самое главное, — видеть это «целое» с самого начала верно, безошибочно. Верными друзьями и могучими помощниками Ленина в его революционной борьбе также были не только теоретики, а и Некрасов, и Салтыков-Щедрин, и Толстой, и Чехов. Это очень важный факт, касающийся вообще всей проблемы коммунистического развития

личности, личности человека нового общества, того самого общества, которое уже складывается под нашими руками, в нашем совокупном труде.

* * *

Кратко подытожим сказанное. «Фантазия» (строже — «продуктивное воображение») есть универсальная человеческая способность, обеспечивающая человеческую активность восприятия окружающего мира. Не обладая ею, человек не может ни жить, ни действовать, ни мыслить по-человечески ни в науке, ни в политике, ни в сфере нравственно-личностных отношений с другими людьми. Искусство есть форма развития высших видов этой способности, превратившаяся в силу известных исторически преходящих условий в «профессию». Поэтому все то богатство, которое уже создано художественным развитием человечества, в значительной мере еще не используется человечеством. Только коммунизм впервые создает ту социальную форму, которая позволит актуализировать те способности, которые уже созданы и потенциально заключены в сокровищнице мирового искусства. Победа «царства свободы и красоты» невозможна и немыслима без раскрытия этой сокровищницы для всех и для каждого.

Отсюда следует очень много важных и далеко идущих выводов. Их напрашивается столько, что приходится поневоле ограничиться одним. В частности, отсюда прямо вытекает решение труднейшего вопроса о предмете эстетики, о ее своеобразной проблематике и задачах.

Эстетика с этой точки зрения выглядит как общая теория, раскрывающая всеобщие формы и закономерности работы человеческой чувственности во всем том сложном и серьезном объеме этого понятия, который придан ему классической философией. С другой же стороны, и именно потому, что человеческая чувственность полнее и чище всего обнаруживает себя как раз в художественном творчестве (и непосредственно в искусстве), эстетика одновременно оказывается также и общей теорией художественного творчества, теоретически раскрывает тайну искусства.

Всеобщие формы человеческой чувственности, развивающиеся до искусства и художественного творчества в собственном смысле этого слова, в силу этого раскрываются точнее и строже именно через анализ

художественного творчества в качестве его «абстрактных» моментов.

К такому обороту мысли подталкивает и известный, хотя и не столь часто действительно применяемый методологический афоризм К. Маркса: «Анатомия человека — ключ к анатомии обезьяны. Наоборот, намеки более высокого у низших видов животных могут быть поняты только в том случае, если само это более высокое уже известно» [1].

Иными словами, всеобщие моменты человеческой чувственности как таковые надо развить раньше и совершенно независимо от анализа искусства, чтобы затем понять, как они развиваются в формы художественного чувства. Но именно ради этого, чтобы выделить их в их человеческой определенности, и надо с самого начала ориентироваться на «высшие» формы, на те их развитые модификации, с которыми можно встретиться только в художественном творчестве.

Секрет тут в том, что те моменты, которые процессом художественного развития не сохраняются, не воспроизводятся в его движении, не относятся и к числу специфически человеческих определений чувственности, созерцания, воображения.

Поэтому именно искусство в его наивысших проявлениях дает нам ариаднину нить при анализе всеобщих, простых, «клеточных» форм человеческого восприятия и воображения. Поэтому-то определения «чувственности вообще» и можно правильно получить в качестве абстрактно-всеобщих определений художественного творчества и его продукта, равно его потребления.

Таким способом мы убиваем сразу двух зайцев. Анализируя художественное творчество, раскрывая его со стороны всеобщих и простых моментов, мы и раскроем тайну человеческой чувственности вообще. С другой же стороны, мы тем самым именно и заложим прочный, выверенный на всеобщее и необходимое значение фундамент под теоретическое понимание «высших», уже специфически художественных форм работы восприятия и воображения. Иными словами, мы сделаем то же, что сделал К. Маркс своим анализом простой формы товарного обмена. Мы найдем «клеточку», желудь, из которого «естественно» развивается все

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 12, с. 731.

великолепие художественной культуры, ее могучий ствол, ее развесистая крона, в тени которой тихо зреют новые плоды, новые семена, зародыши новых, вечно зеленеющих садов...

Этих двух зайцев — тайну всеобщих определений человеческой чувственности и тайну рождения, расцвета и плодоношения искусства — можно уловить мыслью только сразу, только заодно. За одним погонишься — ни одного не поймаешь.

ЧТО ТАМ, В ЗАЗЕРКАЛЬЕ?[1]

Это очень старый вопрос — об отношении красоты, добра и истины. В наши дни он формулируется чаще как вопрос об отношении искуства, этики и науки. Но это тот же самый вопрос.

В старину его решали просто. Истина, добро и красота — это лишь три разных способа выражения одного и того же. Одно и то же, выраженное тремя разными способами. Пусть решение это ныне кажется слишком простым, прямолинейным и наивно абстрактным, но другого общего решения нет.

Можно, разумеется, упрекнуть это решение в том, что оно слишком общо. Можно посетовать, что в такой общей форме оно не только не решает, но даже и не учитывает всех тех конкретных трудностей, которые встают сразу же, как только его пытаются применить к анализу реальных — исторически-конкретных — взаимоотно-

---

[1] Статья опубликована в сборнике «Искусство нравственное и безнравственное» (М., 1969).

шений между этими тремя способами выражения. Легко выдвинуть возражение, состоящее в том, что эти взаимоотношения в действительности весьма натянутые, эти пути «истины», «красоты» и «добра» расходятся в реальной жизни весьма далеко.

Все это так. То гармоническое единение между ними, которое предполагается формулой старого исходного решения, не так-то легко «оправдать» историческими фактами. Более того, если этот всеобщий закон понимать как правило, которому обязан безропотно подчиняться каждый отдельный случай, то история, скорее, опровергает выставленную общую формулу.

В лучшем случае эту всеобщую формулу можно сохранить тогда лишь как формулу мечты, надежды, идеально-несбыточного состояния, но не как фактически данного их отношения друг к другу. Но тогда на какие же реальные факты будет опираться такая мечта?

Общая формула дает ответ: надежда покоится на том, что истина, добро и красота глубоко родственны «по существу дела», они растут из одного корня, питаются одними соками. Поэтому, как бы далеко ни разошлись ветви в своем росте, они всегда останутся ветвями одного дерева. Поэтому они «внутренне» не могут быть враждебны друг другу, хотя бы «внешне» дело и выглядело именно так. Ведь бывают же дурные отношения между сыновьями одной матери, что, однако, не является доводом в пользу склочных отношений в семье, а тем более — всеобщим законом развития взаимоотношений между братьями... Печальные исключения не могут опрокинуть всеобщий закон. Мало ли что бывает в ненормальных условиях.

А если ненормальные условия становятся нормой? На что годится тогда общая формула, предполагающая именно «идеально-нормальные» условия своей применимости? Бессильным пожеланием? Лицемерной фразой? Чисто грамматическим сочетанием слов?

И с этим невозможно спорить.

Как же быть? Может быть, просто выбросить исходную общую формулу как пустую фразу, для древности простительную в силу наивности этой древности, а в наши дни — нетерпимую и фальшивую, поскольку мы уже не столь наивны?

Попробуем. Но тогда мы автоматически лишим себя права на теоретический подход к вопросу о взаимоотношении трех указанных понятий.

Тогда это понятия разные, и только. Такие же разные, как «красная свекловица», «нотариальная пошлина» и «музыка». Как «химическая валентность», «бузина в огороде» и «фунт стерлингов». Понятия, выражающие абсолютно разнородные вещи. Тогда никакой сколько-нибудь прочной логической связи между ними установить нельзя.

Ибо логическая связь возможна лишь между понятиями одного рода. Между понятиями, отражающими явления одного порядка, между «внутренне связанными» явлениями, между модусами одной субстанции, если выразиться на языке философии.

Нет этого «общего», не можете его установить? Тогда бросьте надежду на теоретическое выяснение сути дела. И не пишите статей на эту тему.

Тогда скажите: «истина», «добро» и «красота» — это изначально не имеющие между собой абсолютно ничего общего словечки, соответственно — изначально не имеющие между собой ничего общего категории явлений, как, например, «интеграл» с «попугаем». И дело с концом.

Тем самым вы, однако, лишаете себя права вести теоретический разговор на эту тему вообще. И другим в этом праве отказываете.

Естественно. Попугая, конечно, можно научить выговаривать — «интеграл», а «бузину в огороде» — обложить «нотариальной пошлиной». Можно. Но нельзя из этого сделать вывода, будто эти вещи как-нибудь связаны между собой «по существу», «по сути дела». Интеграл без попугая может прекрасно существовать, ровно ничего не теряя, а попугай остается попугаем независимо от того, умеет или не умеет он произносить то или другое слово.

И если вы хотите понять, что такое «интеграл», то уж, конечно, не будете рассматривать это понятие в той случайной связи, которая установилась почему-то между ним и языком попугая. Вы будете стараться уловить связь этого математического понятия с другими математическими понятиями, через которые и выражается его «суть». А попугая, даже и говорящего, лучше при этом забыть и оставить в покое,— приберечь для более подходящего способа времяпрепровождения и соответствующих размышлений...

Так и с нашими понятиями.

Если между «добром» и «красотой» есть хоть какая-нибудь связь, заслуживающая серьезного, научно-теоре-

тического рассмотрения и уяснения, то на языке логики это допущение выразится именно так, и только так, как его выразили давным-давно. А именно: «добро» и «красота» — это только два способа выражения одного и того же. Так же как «красота» и «истина».

И тогда вопрос перед вами встанет так: а что же это такое, это самое «одно и то же», выраженное один раз в виде «добра», другой раз — в образе «красоты», а третий раз — в форме «истины»?

Тогда, как подсказывает элементарная логика, вы обязаны будете ответить прежде всего на вопрос: что он такое, этот Икс, который, сам по себе не будучи ни тем, ни другим, ни третьим, вдруг предстает перед нами то в облике «красоты», то в образе «добра», то в костюме «истины»?

Кто он, этот таинственный незнакомец, появляющийся на маскараде истории то в одной, то в другой, то в третьей маске и никогда не являющийся на этот маскарад голеньким, неприкрытым, незамаскированным и незагримированным?

Каков он, этот «господин Икс», сам по себе, как он выглядит без той или другой из своих любимых масок?

Нам удастся подглядеть его подлиное лицо только в одном случае: если мы застанем его врасплох, в костюмерной, в тот момент, когда он переодевается, меняет одну маску на другую, одну снял, а другую надеть еще не успел.

Учтем, однако, что он не любит, когда за ним подсматривают в этот момент, и потому меняет одну маску на другую молниеносно — быстрее, чем Аркадий Райкин. Успеем мы в этот краткий миг сделать с него моментальный фотографический снимок — хорошо. Тогда мы будем иметь его портрет и не торопясь сможем его рассмотреть и исследовать. Тогда мы будем знать, каков он «сам по себе», «в себе и для себя», как любил говорить старик Гегель.

Но оказывается, что переодевание происходит в темноте и снимка нам сделать не удастся. А при свете «господин Икс» переодеваться не станет, подождет, пока свет погаснет. Значит, этот способ не подойдет. Значит, мы навсегда теряем надежду воочию разглядеть его подлинный облик. Значит, мы всегда будем видеть его то в маске ученого-схоласта, то в маске красавицы, то в маске добродетельного обличителя пороков, то в маске моралиста.

И дело до чрезвычайности осложнится тем обстоятельством, что красавица эта вовсе не обязательно будет воплощенной добродетелью, а чаще, и даже как правило, — весьма порочной красавицей, которую как раз и будет обличать моралист, с коим эта красавица не хочет иметь дела и над которым она на сцене будет весьма зло издеваться, давая тем самым пищу для размышлений ученому-схоласту, наблюдающему со стороны за безуспешными попытками моралиста обратить эту красавицу на путь истинный, то есть завоевать ее сердце с целью вступить с ней в законный и навеки нерушимый брак...

Так что если мы попытаемся «логически реконструировать» подлинный облик «господина Икс», подмечая и фиксируя те общие черты, которые прослеживаются в манерах поведения всех трех персонажей, то мы быстро зайдем в тупик.

В самом деле, что можно увидеть общего между злой красавицей, некрасивым добром и безобразной истиной, которая только и старается быть ни «доброй», ни «злой», ни «красивой», ни «безобразной»?

Обычная логика, которая всегда старается образовать общее понятие из тех «признаков», которые одинаково общи каждому из рассматриваемых единичных экземпляров, то есть понимает «сущность вещей» как нечто абстрактно-общее каждой из этих вещей, рассматриваемых порознь, оказывается в данном случае (как и во многих других) абсолютно бессильной.

Ничего «общего» она установить не может по той простой причине, что такого «общего» тут и нет.

Такая логика хотя и допускает гипотезу, согласно которой за всеми тремя масками скрывается один и тот же актер, но признает себя бессильной — путем наблюдения за ними, путем установления «общего» для всех трех ролей — логически реконструировать «подлинный облик» актера.

По счастью, есть и другая логика. И эта логика видит простой и прямой выход, он же вход в решение загадки.

Состоит этот выход в том, что никакой загадочной фигуры «господина Икс», выступающей то в одной, то в другой, то в третьей маске, нет. А есть совершенно реальный, зримый и ничем не маскирующийся артист, которого мы все прекрасно знаем под другим именем, тот самый артист, который, совсем как Аркадий Райкин,

появляется на сцене в начале спектакля с переодеваниями и потом, скинув последнюю маску в конце спектакля, опять предстает перед нами таким же, как и в начале, только разве немного усталым. Четвертый — рядом с этими тремя — участник драмы.

И говорит: я-то и есть тот самый «господин Икс», насчет которого вы понастроили столько несуразных гипотез и про которого ходит столько таинственных слухов. Никакого «господина Икс» не было и нет. А есть я, всем вам прекрасно известный, популярный, знакомый человек, портреты которого рисуют чуть ли не на коробках с шоколадными конфетами.

Всем нам хорошо известный, конкретный человек. Человек с его сложной, трудной и противоречивой судьбой-историей — пьесой, которую он сам же исполняет, сочиняя по ходу действия, действуя по обстоятельствам, созданным вначале матушкой-природой, а потом, чем дальше, тем больше,— ходом своего же собственного действия.

Пьесу эту не назовешь ни трагедией, ни опереттой, ни трагикомедией, ни фарсом. Ибо в ней есть и то, и другое, и пятое, и десятое. Героический эпос перемежается в ней с фарсовыми куплетами, а мещанская драма — с кровавой трагедией. Отелло в этой пьесе ведет диалог не только с Яго или Дездемоной, а и с «Роз-Мари», Иван Сусанин вынужден то и дело петь трио вместе с цыганским бароном и Кармен.

И тут мы видим, что добро в образе Отелло душит красоту и добродетель во плоти и крови, а зло торжествует и вовсе не помышляет о самоубийстве из раскаяния и вершина истины, достигнутая Галилеем, выглядит в финале жалкой, даже отвратительной по сравнению с откровениями малограмотного и совсем даже неученого Платона Каратаева...

Наука в лице гениального Альберта Эйнштейна рвет на себе волосы, взяв на себя, и не без основания, тяжкую вину за гибель жителей Хиросимы, упрекая себя в том, что совершила по неведению (по недостатку научности) преступление против нравственности, против добра, предавшись диаволу. Красота в лице современного искусства отказывается от самой себя, не желая более быть красотой и стараясь выглядеть как можно более отвратительной и безобразной. А добро, отчаявшись найти себе место в этом безумном мире, начинает творить Зло — авось из этого что-нибудь да выйдет...

Но рвет на себе волосы пока вовсе не наука, а лишь наука в лице благородного Эйнштейна. В другом своем воплощении и обличье та же самая наука, наоборот, радуется и гордится: «Какой превосходный физический эксперимент!»

Искусство тоже раздваивается внутри себя, расщепляется на две партии, одна из которых тщетно пытается спасти права красоты, не гнушаясь даже подлогом, выставляя напоказ под титулом красоты красивость, этот неполноценный и фальшивый в самой своей сути ее эрзац, а другая, щеголяя своей циничной трезвостью «художественного ви́дения», прямо хает красоту как фикцию, не только архаическую, но и очень вредную своей фальшью, и потому старается вызвать «художественное наслаждение» уже не видом красоты, а выставленным напоказ зрелищем гноящихся язв («как прекрасно и живописно!», «какое удивительно смелое сочетание красно-мясного цвета с лимонно-оливковым!»).

Добро же... Добру тут не везет, пожалуй, больше всего. Одни, не расставаясь с ним и даже во имя его, творят «научно доказанное в его необходимости» зло. Другие творят зло просто так, без софистики, понимая, что это зло назло «добру», обманувшему их детские надежды. Делают кинофильмы, расцвечивающие всеми красками радуги «красоту зла», жестокости, насилия, пишут ученые трактаты, доказывая, что зло необходимо то ли во имя, то ли не во имя добра — безразлично.

Переплетаются, как змеи весной, истина с безобразием, порочность с красотой, а красота с ложью, с заблуждением: и не видно, где кончается в этом клубке одна категория и где начинается другая,— видишь хвост одной, голову другой...

И стоит над этим клубком современности теоретик и говорит: «Без пол-литра во всем этом не разберешься». Да и стоит ли? Что от этого изменится, если я пойму? Что красота устроит развод с милым ей заблуждением и вступит в законный брак с истиной, что ли? Или истина перестанет источать яд и термояд зла? Или от этого станут «красивыми» обугленные трупы Хиросимы? Все будет по-прежнему, ежели я в чисто теоретическом сознании и распутаю этот клубок...

Хуже того, в своем сознании я этот клубок распутаю, а видеть-то я буду по-прежнему нераспутанный, все туже запутывающийся клубок змей,— огорчение одно. «Кто умножает познания — умножает скорбь».

Лучше просто смотреть, наблюдать без мудрствования, без попыток распутать — время, наверное, еще не приспело,— отдавать себе во всем этом «рациональный отчет»...

А если приспело?

Если противоречия человеческого существования, находящие свое выражение именно в парадоксальных мезальянсах истины — со злом, зла — с красотой и безобразия — с истиной, уже настолько назрели, что дальше и ехать некуда, разве только в пламя глобальной катастрофы, которая разрешит все эти парадоксы единственно доступным ей способом, а именно покончит и с истиной, и с красотой, и с добром — со всеми этими тремя ипостасями «одного и того же» — человека вообще?

Не пора ли крепко-накрепко задуматься, как же устроить так, чтобы истина навсегда породнилась с красотой, чтобы порождать только добро?

И задуматься, естественно, придется уже не об «истине», «добре» и «красоте» как таковых, а о том, как же наладить наконец те взаимные отношения человека с человеком, которые и выражаются «тремя разными способами» — в виде подлинного искусства, подлинной нравственности и подлинной же науки.

Ибо человек реальный, стоящий обеими ногами на нашей грешной земле человек, и есть это «одно и то же».

Сфера отношений человека к человеку. Или, если для непонятности выразиться гегелевским языком, отношение Человека к самому себе.

Если ты относишься «по-человечески» к другому человеку, то это на том же языке и значит, что ты относишься по-человечески к себе самому как человеку.

Если ты это умеешь, если ты знаешь, в чем же заключается это самое отношение, то проблема отношения «трех способов выражения» его для тебя уже не составит неразрешимой загадки.

Если же ты не знаешь или, что уже хуже, не желаешь знать, что это такое — человеческое отношение к другому, а тем самым — к самому себе, то лучше не лезь в проблему. Без этого ключа ее разрешить нельзя.

Начинать, стало быть, приходится с этих понятий: человек, человеческие отношения, отношения человека к человеку и человека к природе. Это то самое «одно и то же», которое ты всегда обязан рассмотреть сквозь призмы «трех разных способов выражения».

Ибо только тут находится критерий, позволяющий

отличить в конце концов подлинное искусство, ориентированное на красоту и добро, от жалкой имитации. С этим ключом-критерием к проблеме можно хотя бы подступиться с надеждой понять, где ты столкнулся с искусством, которое в сущности нравственно, несмотря на то и даже благодаря тому, что оно изображает зло в самых крайних его проявлениях, обнажает перед нами безобразное его нутро, и где, наоборот,— с внутренне безнравственным лицедейством, с расчетливо-холодным изображением идеально умных, идеально красивых и идеально добродетельных по всем статьям морали персонажей.

Тогда ты имеешь шанс разобраться, где «Сикстинская мадонна» наших дней, а где писаная красавица из «Клеопатры», где Саския, а где подгримированная под нее фифа.

Тогда тебя не обманет фальшивая красота и фальшивое добро в искусстве — те самые фальшивые эрзацы добра и красоты, которые столь же хорошо уживаются в блуде с ложью и безобразием, как и в морально узаконенном браке друг с другом. Тогда ты всегда увидишь, какое произведение искусства, хотя оно и не декламирует высоких словосочетаний и не рисует красивых картинок, все-таки является внутренне кровным союзником в современной войне за истину, красоту и добро, а какое— лишь замаскированным врагом союза истины, добра и красоты в жизни человека.

Ведь можно же, в конце концов, уверенно отличить Аркадия Райкина от бездарного имитатора, даже если он спрятался под украденной у мастера маской...

Ты увидишь, иными словами, как часто — и особенно в искусстве — под маской красоты любит прятать свои отвратительные гримасы злобное безобразие и как часто, наоборот, за внешней «некрасивостью» скрыта в силу условий драматического действия глубокая и действительная красота, вынужденная по условиям роли напялить на себя смешную и даже уродливую маску — играть бродягу Чарли или страшилище Гуинплена.

И если ты занимаешься теоретизированием по поводу искусства, то есть смотришь на искусство не только ради собственного удовольствия, то ты уже просто обязан проводить такого рода развлечения, пользуясь уже не только личным вкусом, а и теоретически строгими критериями. Ты уже несешь ответственность перед другими за точность и строгость суждения, за объективную

обоснованность различения между подлинной красотой, которая не может не совпадать по самой сути дела с подлинным же добром и с подлинной же истиной, и искусной подделкой под красоту.

Ибо красота подлинная отличается от красоты мнимой именно через ее отношение к истине и добру — через свое человеческое значение.

Разумеется, сделать такое различение не всегда легко — по самым разным причинам. Подделки бывают очень и очень искусными. Иногда с чисто формальной точки зрения к ним и не подкопаешься, под все формальные критерии подводятся и «моральные», и «научные», и «эстетические». Все как в лучших домах, и все-таки подделка... Поэтому тут всегда есть риск и самому ошибиться и других в заблуждение ввести.

Однако это вовсе не довод к тому, чтобы вообще отказаться от способности суждения, стать в позу стороннего наблюдателя и заявить с интонацией Понтия Пилата: «Что есть истина? Что есть красота? Что есть добро?»

На практике это ведь и значит умыть руки и благословить фарисеев, распинающих человека на кресте формально узаконенных догм, на кресте деревянных прописных истин, на кресте вчерашней морали, вчерашней истины и вчерашней красоты, а точнее, мертвых словесных сколков с вчерашнего облика и того, и другого, и третьего...

Поза благородная. И все-таки очень и очень недостойная. Встал в нее — так уж лучше не зовись теоретиком. Слагаешь с себя ответственность за суждение с точки зрения ясно продуманных критериев — ну что же, твое личное дело. Боишься ошибиться — молчи. Но тогда не уговаривай других, чтобы они тоже молчали. Молчание — вещь кошмарная. «Когда бог молчит — в мире воцаряется ад. Ад настолько очевидный, что это понимают теперь как верующие, так и атеисты»,— сказано в титрах «Молчания» Бергмана.

Мы-то понимаем, что бог молчит только потому, что его нет. Но если молчит человек, то уж это действительно кошмарно, некрасиво и, конечно, не имеет никакого отношения к истине, к заботе об истине, о добре и о красоте. Как и истерическое визжание, как и надрывный крик...

Человек... А точнее, человеки в их взаимных, исторически сложившихся, как выражается наука, отношениях

друг к другу и к природе. То самое «одно и то же», что пытается выразить и осознать себя в «трех разных способах выражения» — рассмотреть самого себя в зеркале науки, в зеркале искусства и в зеркале нравственных критериев.

Конечно, ни в одном из этих зеркал Человек не может рассмотреть себя во всей своей конкретной полноте. В каждом из них он отражается лишь односторонне — абстрактно. И все же во всех трех зеркалах отражается именно он — один и тот же.

И если три разных изображения одного и того же оказываются настолько одно на другое непохожими, что жуть берет, если то, что в одном зеркале отражается как красота, в другом предстает как ложь и зло; и, с другой стороны, глянешь в одно зеркало — на тебя глядит истина, а в другое — глядит на тебя звериный и злобный оскал безобразия,— то не надо на зеркало пенять. Лучше на себя оборотиться. Зеркала подлинной науки, подлинного искусства и подлинной нравственности, отшлифованные тысячелетним трудом людей, по праву носивших имя человека, не лгут. Лгут только мутные зеркала мнимого искусства, превращающие безобразие в красоту, а красоту — в безобразие.

И если уж ты оказался в ситуации, когда одно и то же предстает в одном зеркале — истинным, а в другом — безобразным и злым, то это свидетельствует лишь о трагическом действительном разладе в самой «сущности» смотрящегося в них человека. В «совокупности» общественных отношений. Это значит, что смотрящийся в зеркало науки человек на самом деле не обладает полной истиной, а обладает лишь частичной.

И если он упрямо принимает эту неполную, абстрактную и ущербную истину за полную и вполне достаточную, то эту его иллюзию и обнаруживает зеркало искусства. Ибо в этом зеркале ущербно-однобокий уродец никогда не отразится в виде Аполлона, а отразится в виде головастика, в виде Мозга-на-паучьих-ножках. И наоборот, Аполлон по внешности в зеркале науки может увидеть себя как безмозглого тупицу. А это уж никак не Аполлон. Мнимый Аполлон, мнимая, фальшивая красота.

Так что трагическое расхождение между тремя разными способами выражения одного и того же — это только индикатор, показывающий, что реальный человек, в них глядящийся, не обладает полной истиной именно

потому, что он некрасив и недобр. Или ежели он отражается там уродливым злодеем, то это значит, что истина, которой он обладает, неполна и требует каких-то существенных уточнений, хотя и кажется ему достаточной и полновесной. Если бы она и в самом деле была такой, человек отразился бы в зеркале искусства прекрасным, а в зеркале моральных критериев — добрым. Нет этого — значит, и истины у него подлинной нет. А есть только мнимая.

Посему и надо полагать, что умный злодей — это недостаточно умный человек, что красивый злодей — лишь мнимо красивый, а на деле отвратительно безобразный человек — та или иная разновидность Джеймса Бонда.

И попытки превращать отвратительного злодея в эстетически привлекательный персонаж — это попытки не только гнусные с нравственной точки зрения, но и эстетически невыполнимые, не могущие выдать произведение подлинного искусства. За это ручается наука, а не только практика самого подлинного искусства в его борьбе с искусством фальшивым, превращающим белое в черное, а черное в белое, тупого убийцу — в иконописный лик, а доброго и умного человека — в жалкое посмешище.

Все это и нужно, по-видимому, учитывать, рассуждая об искусстве «нравственном и безнравственном».

Подлинное искусство не может быть безнравственным по самой его природе, и, обратно, безнравственное искусство — всегда фальшивое искусство, не искусство, а бездарный суррогат: формально, может статься, и ловкая, но бессодержательная по существу фальсификация подлинных эстетических ценностей.

А определить, с чем мы столкнулись, можно только одним путем: исходя из ясного, категорического и принципиально продуманного понимания того, что такое человек и в чем суть человеческих отношений, отношений человека к другому человеку и к матушке-природе.

Есть это человеческое отношение человека к другому человеку и к природе — есть и истина, и красота, и добро. Поэтому-то гармоническое соединение истины, добра и красоты — это критерий зрелости подлинно человеческих отношений. И отбрасывать этот критерий нельзя, не утрачивая возможности определять, что в сегодняшнем человеке успело стать человеческим, а что находится еще на звериной стадии, на уровне стадного животного.

А позиция Понтия Пилата в этом вопросе — это позиция человека, вполне уютно чувствующего себя в мире, раздираемом на куски клыками зверей в облике человеческом. Вот и цедит эдакий Пилатик сквозь зубы: «Что есть истина? Что есть красота?..» И предпочитает ждать в сторонке, пока «время покажет».

А время не ждет. Время настоятельно требует разобраться, где враг, где друг, где злодей, маскирующийся под красавца, а где действительный рыцарь добра, наряженный не в доспехи, а, по условиям времени, в серый костюмчик фасона «на-кась выкуси» и, может быть, даже покалеченный в трудной борьбе и потому на первый взгляд — «некрасивый»...

Все это можно рассмотреть и различить. Надо только взять себе за правило по-человечески относиться к другому человеку, а тем самым к самому себе как к человеку.

А не как к «винтику», не как к «машине», не как к животному, не как к сырью — полуфабрикату производства какого-то иного продукта, будь то «техника», «наука», «моральное совершенство» или «искусство».

Человек — и в самом себе и в другом — есть тот самый «высший предмет для человека», который как раз и выражает себя в этих разных ипостасях — и в науке, и в искусстве, и в нравственности. Последние — лишь разные *формы выражения самосознания* человека, сами по себе («в себе и для себя») не имеющее абсолютно никакой «ценности».

И если они не согласуются между собой, эти разные формы выражения одного и того же, то это симптом «ненормальности» в сфере общественных отношений человека к человеку.

И тем более четко и остро нужно отточить критерии подлинной красоты, подлинной научности и подлинной нравственности, чтобы указанная «ненормальность» оказалась постигнутой ясно, четко и остро. А не смазывать эти критерии рассуждениями об «относительности красоты», об «условности», «научности» и «релятивности нравственных критериев», не уходить от вопроса на том основании, будто «время еще не приспело», будто человечество еще не накопило достаточного опыта в различении «красоты и безобразия», «истины и заблуждения», «добра и зла».

Накопило. И очень даже предостаточно. И в подлинной науке, и в подлинном искусстве, и в подлинно че-

ловеческой нравственности этот опыт достаточно ясно осознало. Можно и нужно судить тут самыми высокими критериями. Не то поздно будет.

А тот, кто напускает дым вокруг основных понятий человеческого существования и старается убедить всех, что «красота» — это чисто условная фикция, что никаких границ, отделяющих ее от отвратного и уродливого безобразия, прочертить нельзя и что надо поэтому поклониться всем идолищам поганым, буде они наречены «красотой» теоретизирующими модниками, делает дело очень недоброе и вовсе не истину вещает...

Развитое чувство подлинной красоты не раздумывая отталкивает от себя такие образы, которые продуцирует псевдонаука, то есть наука, лишенная гуманистической нацеленности и даже хвастающая своим «бессердечием и трезвостью». И оно это делать вправе. Даже в том случае, если эта полунаука выступает в облачении «современной» и хочет заставить человека видеть «подлинную красоту» в холодных кибернетических чудищах и тому подобных измышлениях зарвавшейся полунаучной фантазии, мечтающей во что бы то ни стало без остатка «математизировать» и мир и человека, претендующей на то, что она может «вычислить» гораздо более совершенный облик грядущего, чем всякое там «гуманистическое искусство», архаически-вредная «лирика».

Красота не желает иметь дело с этой «истиной» потому, что на самом-то деле это вовсе не истина, хотя она и кажется таковой, а только ее суррогат, пусть даже и самый «современный».

Флиртовать с этой «истиной» способна только мнимая, копеечная, продажная красота, очень нетребовательная красотка с бульвара.

На все это мне могут сказать: Истина, Добро, Красота, Человек с большой буквы... Не есть ли это абстрактный гуманизм, тот самый нехороший вид гуманизма, который все превращает в общие фразы?

Спора нет, в науке приходится восходить от абстрактного к конкретному. Так что сначала, хочешь не хочешь, а приходится обрисовывать самые абстрактные контуры проблемы. И именно для того, чтобы в конце концов ухватить в понятиях «конкретное».

Поскольку на абстракциях действительно останавливаться не следует, попробуем в свете сказанного рассмотреть не только «конкретный», но даже наиконкретнейший случай, имеющий к разговору отношение.

А именно — тот клинический случай, когда человек вдруг начинает отражаться в зеркале искусства в виде... консервной банки.

Осенью 1964 года, во время поездки на философский конгресс, наша делегация оказалась в Вене как раз в тот день, когда там открывалась выставка поп-арта, приехавшая из Америки. О «попе» все мы что-то слышали, что-то читали, какое-то представление об отдельных шедеврах этого направления имели по тусклым газетным клише. Но поскольку собственным глазам все мы привыкли доверять больше, чем «гулом наполненному слуху», то и решили все как один не упустить случая познакомиться с «попом» воочию, без посредников.

...Потом мы долго рассуждали об увиденном. Пищи для ума и разговоров зрелище дало достаточно. В чем-то наши суждения дружно совпадали, в чем-то — нет, но одно было бесспорно: выставка произвела на всех впечатление сильное. Сужу по себе и по тому взбудораженному тону, в котором происходил обмен мнениями. Не помню, чтобы кто-нибудь отозвался на увиденное бесстрастной рефлексией. Это пришло лишь позже, хотя все мы принадлежали к сословию философов, призванному не плакать, не смеяться, а понимать.

Не чувствуя за собой права говорить за других и от имени других, поделюсь лишь воспоминанием о собственных, сугубо, может быть, личных, переживаниях того дня.

Вступив в залы выставки с чувством вполне понятного любопытства, я был настроен довольно иронически. Такая установка на восприятие поп-арта казалась мне, исходя из всего того, что я о нем читал и слышал, совершенно естественной для всякого нормального человека. Но уже через десять минут эта иронически-насмешливая апперцепция, будучи «априорной», но явно не будучи «трансцендентальной», была начисто сметена и разрушена без остатка обрушившейся на мою психику лавиной непосредственных впечатлений. Я вдруг осознал, что в бедной голове моей происходит что-то неладное, и, прежде чем успел разобраться, в чем же дело, почувствовал себя плохо. Буквально физически плохо. Мне пришлось прервать осмотр и выйти на свежий воздух, на улицу чинной и старомодной красавицы Вены. Теоретизировать я в эти минуты, естественно, не пытался, но одно понял сразу: нервы мои нагрузки не выдержали, сдали. Баррикада иронии, за которой я до

сих пор прятался от «попа», «абстракции» и тому подобного модернизма, не выдержала натиска впечатлений и рухнула. А другого рубежа обороны я заранее заготовить не удосужился, и физически чуждые, до враждебности чуждые мне образы, теснясь, врывались в мою психику, бесцеремонно располагались в ней, и справиться с ними я не мог.

Так сидел я на ступеньках подъезда и курил, безуспешно стараясь побороть в себе неприятное чувство подавленности, растерянности и злости на собственные нервишки.

Когда я обрел наконец способность выражаться членораздельно, то, хорошо помню, сказал:

— У меня такое ощущение, будто на моих глазах хороший знакомый попал под трамвай. Не могу я видеть внутренности, размазанные по рельсам и асфальту...

И теперь, несколько лет спустя, я не могу найти других слов, которые могли бы точнее выразить то состояние, в которое привела меня выставка.

Стоявшая рядом девушка-переводчица, внимательно поглядев на мою растерянную физиономию, сказала:

— Я вас понимаю. Вы просто не привыкли к этому. Сразу это в голове не укладывается.

— А надо ли? — спросил я ее.— Стоит ли привыкать?

Она подумала, пожала плечами и ответила не сразу. Очень воспитанная и интеллигентная, она имела, видимо, свое продуманное мнение и о поп-арте, и об абстракции, и о многих других феноменах современной духовной культуры, но относилась терпимо и к иным, не схожим с ее мнениям.

— Вы, конечно, правы,— сказала она, немного погодя,— когда относитесь ко всему этому неодобрительно. Тут действительно девяносто процентов чепухи, шарлатанства. У нас, в Вене, это тоже понимают. Но все-таки тут есть кое-что, чего вы, как мне кажется, не замечаете. По-настоящему, хотя и по-своему, талантливое. Пусть даже десять процентов. И то хорошо. Вот, например, эта композиция из электрических лампочек и оловянных солдатиков...

И она стала объяснять мне, очень искренне и очень спокойно, без особых восторгов и без особого желания навязать мне свое мнение, почему и чем понравилась ей эта по-своему изящная композиция. Она нашла в ней известный вкус, и присутствие воображения, и многие

другие достоинства. Почему же не полюбоваться, если это действительно выполнено артистично и изящно?

— Талантливое вообще встречается нечасто. А разве не в этом главное? Какая разница — поп-арт, абстракция или фигуративная живопись?

Так она поставила меня перед вопросом, на который я тогда, у подъезда выставки, отвечать не отважился. В самом деле, что самое главное в искусстве? Что именно делает искусство — искусством? В двух словах ответить на это я возможности не видел, а пускаться в плавание по просторам океана эстетики, омывающего и берег реализма, и берег сюрреализма, и берег поп-арта, на котором мы только что побывали, мне в эту минуту никак не хотелось. И я промолчал.

...А в это самое время те мои коллеги философы, у которых нервишки оказались покрепче, вели прелюбопытнейший разговор с директором выставки. Вернувшись в зал, я стал слушать, как профессор-австриец, спокойно и терпеливо, тщательно подбирая слова, отбивал атаку одного из наших философов:

— Нет, вы глубоко не правы. Это не бред, не балаган, не шарлатанство. Это все-таки искусство. И может быть,— даже единственно возможный вид искусства в наши дни.

Сначала я решил, что услышу очередную вариацию на тему о праве художника видеть мир так, как он хочет, но то, что я услышал далее, заставило меня навострить уши.

— Да, именно искусство. Умирающее искусство. Смерть искусства. Агония. Предсмертные судороги. Искусство попало под железные колеса нашей цивилизации. Это несчастье. Трагедия. А вы над этим глумитесь.

Я не поручусь, что передаю слова искусствоведа из Вены стенографически точно. Немецкую речь я на слух воспринимаю с трудом, к тому же прошло уже почти четыре года. Но за смысл их ручаюсь — так их поняли и остальные.

— Искусство, господа, искусство, а не шарлатанство. Искусство у вас на глазах кончает жизнь самоубийством. Самоубийство, господа философы. Оно приносит себя в жертву. Чтобы хоть так заставить нас всех понять — куда мы идем. Показывает, во что превращаемся мы сами. В барахло. В вещи. В мертвые вещи. В трупы. А вы до сих пор этого не поняли. Думаете — цирк, балаган, фокус. А это — агония. Самая неподдельная.

Зеркало, которое показывает нам нашу собственную суть и наше будущее. Наше завтра. Если все будет ехать туда, куда едет. Отчуждение...

Кто-то стал возражать профессору, что завтра не обязательно должно быть таким мрачным, что мы представляем себе это завтра совсем по-иному, что отчуждение — отчуждением, а шарлатанство — шарлатанством и что творцы поп-арта вовсе не похожи на несчастных самоубийц, а похожи, скорее, на преуспевающих гешефтмейстеров, и т. д. и т. п.

— А самое трагичное, может быть, в том именно и состоит, что они сами этого не понимают. Не ведают, что творят. Они сами думают, что нашли выход из тупика абстракции, думают, что возвращают искусству предметность, конкретность, новую жизнь. Но речь не про них. Речь про Искусство. Они могут не понимать. Но мы, господа, мы — теоретики. Мы обязаны понимать. Наша цивилизация идет к самоубийству. Искусство это поняло. Не художники. Искусство само бросается под колеса. Чтобы мы увидели, ужаснулись и поняли. А не любовались бы. И не издевались бы. И то и другое недостойно умных людей. Всмотритесь получше.

Я еще раз оглядываю зал. Над входом, как эмблема,— огромный лист фотобумаги, метра три на четыре. Издали — серая, черно-белая поверхность, вблизи глаз различает сотни расположенных рядами абсолютно одинаковых изображений — отпечатков с одного и того же негатива. Одно и то же, сотни раз повторенное женское лицо. Сотни плохоньких фотокарточек, какие делают фотографы-ремесленники для удостоверений... А личность, которая таким образом тысячекратно удостоверяется,— это всем известная «Мона Лиза», она же «Джоконда». Лицо, утратившее в результате надоедливого механического размножения то, что называется «индивидуальностью». И знаменитая улыбка утратила всякое подобие загадочности. Загадочность начисто смыли с лица едкие химикалии неумелого фотографа. Улыбка стала мертвенной, застывшей, неприятно-искусственной. Профессионально заученная улыбка стареющей манекенщицы, которая улыбается просто потому, что так положено. Но это и не важно, ибо лицо и улыбка играют тут роль кирпича в кладке «композиции». «Мона Лиза» так «Мона Лиза». И «Мона Лиза» сойдет...

Гляжу на нее и с грустью думаю: если мне теперь посчастливится увидеть настоящую, живую «Джоконду» — моя встреча с ней, наверное, будет отравлена воспоминанием об этом зрелище.

На секунду промелькнула мысль: а злосчастные перовские «Охотники» и васнецовские «Богатыри», которых не так давно определили в завсегдатаи пивных и железнодорожных буфетов? И вас ведь, бедных, опохабили таким же манером. Вот и надоели вы, замусоленные до того, что смотреть на вас тошно. Хуже, чем «Танец маленьких лебедей»... Ну ладно, об этом потом. Не все сразу. Только явно это печальное обстоятельство на выставке «попа» вспомнилось не случайно.

А рядом с садистски умерщвленной «Джокондой» — унитаз. Тот самый хрестоматийный унитаз, без которого, увы, не обходится ни один рассказ про поп-арт. Натуральный, хорошо послуживший унитаз, нахально предлагающий свои услуги. Но под ним надпись, которую следует понимать так, что в данном случае он предназначен для отправления нужд духовных, эстетических. Тут он служит для незаинтересованного, чистого созерцания. Попробуй разберись: то ли низкое хотят возвысить, то ли унизить высокое? Где верх, где низ? Все в мире относительно...

А в углу зала раздается скрежет плохо пригнанных шестеренок. Там смотритель музея включил рубильник, и задвигалась, засуетилась, задрыгала своими сочленениями некая мудреная конструкция. Сверху в никелированной чашке-полоскательнице — натуральный человеческий череп. Полоскательница с черепом неторопливо вращается, содрогаясь. Перед ней, нанизанные на стальные стержни, тоже вращаются в разные стороны два до отвратительности натуральных муляжа глазных яблок. Пониже дергаются туда-сюда, понуждаемые к тому проволочными тяжами, кисти рук в дешевых нитяных перчатках. На полу — два полуботинка. Каркасом композиции служит оцинкованный бачок для воды с крантиком на соответствующем месте. Есть и поясняющая надпись. Но и без надписи ясно — кого и что все это изображает. Се — человек. Образ и подобие божие, каким его видит поп-артист. Кому смешно, мне не смешно. А вам смешно?

А дальше громоздятся друг на друга консервные банки, мотки проволоки, электрические лампочки, оловянные солдатики, ванна, трубчатые потроха какого-то

бытового прибора и так далее и тому подобное в том же роде. Со стены скалит зубы грубо размалеванная красотка с рекламного щита, свисают какие-то рогожи...

Где-то здесь мне и сделалось дурно. И только потом я понял — почему.

Этот вид искусства достигает желаемого воздействия не умением, а числом, массой, нахрапом. Если вы видите одиночный шедевр этого рода, он вряд ли вызывает у вас какие-нибудь эмоции, кроме недоумения. Наверное, поэтому фотографии отдельных достижений этого авангарда «современного» изобразительного искусства, даже превосходные по техническому исполнению, не дают и не могут дать ни малейшего представления о том, что такое поп-арт.

Одиночные экспонаты поп-арта, очевидно, бессильны сломить естественное сопротивление психики человека, обладающего самым элементарным художественным вкусом.

Совсем иное дело, когда эти экспонаты, сосредоточенные сотнями и тысячами в специально отведенных для них залах, наносят по психике массированный удар: обступают тебя со всех сторон, наваливаются на тебя, теснят, лезут из всех углов и щелей совсем как нечисть в гоголевском «Вии»,— одни зловеще молчат, другие скрежещут железными зубьями и явно норовят схватить тебя своими мертвыми руками. Тут уж тебя вполне может покинуть спасительное чувство юмора, может оказаться и не до иронии. Поневоле задумаешься всерьез.

«Думаете — цирк, балаган, фокус. А это — агония. Самая неподдельная».

Я не думаю, что пожилой профессор из Вены был марксистом, тем более — из числа «догматиков», упрямо не желающих принимать новых веяний в искусстве. Он вполне мог оказаться и католиком, и неогегельянцем, и экзистенциалистом. Не знаю. Во всяком случае, это был умный и интеллигентный человек, привыкший думать над тем, что видит. В образе поп-арта смерть искусства сделалась настолько очевидной, что это понимают теперь как верующие, так и атеисты.

«Искусство у вас на глазах кончает жизнь самоубийством... Агония, предсмертные судороги...»

Как я ни силился, а вот этого — агонии — увидеть в нагромождении поп-артистских безвкусиц не мог. Я видел только окончательно хладный и недвижный труп искусства там, где профессор еще различал конвульсии.

Может быть, его глаз был профессионально зорче и он замечал искорки угасающей жизни там, где я не видел уже ничего.

Самоубийство? Пожалуй. В этом я чувствовал полное внутреннее согласие с профессором. Только, наверное, оно произошло где-то раньше. То ли на стадии абстракции, то ли на стадии кубизма. Там еще можно было различить судороги умирающего, стало быть, еще живого организма. А выставка поп-арта производила уже впечатление анатомического театра. Впечатление угнетающее, устрашающее и мрачное.

«Железные колеса нашей цивилизации... Наша цивилизация идет к самоубийству... Отчуждение...»

Это уже серьезнее. С этим я мог бы согласиться. С теми необходимыми уточнениями, которые обязан тут сделать марксист.

Да, по-видимому, поп-арт и необходимо рассматривать как зеркало, отражающее обывателю этого «отчужденного мира» его собственный облик. То, во что превращает человека этот трижды безумный, наизнанку вывернутый мир. Мир вещей, механизмов, аппаратов, мир стандартов, шаблонов и мертвых схем — мир, сделанный человеком, но вырвавшийся из-под контроля его сознательной воли. Непостижимый и неуправляемый мир вещей, пересоздающий человека по своему образу и подобию. Мертвый труд, ставший деспотом над трудом живым. Мир, где сам человек превращается в вещь, в манекен, который дергают за проволочки, чтобы он совершал нужные для «композиции» судорожные движения. Поп-арт — зеркало этого мира. И в зеркале этом предстает перед нами человек.

Человек? А если точнее, если конкретнее?

Человек, примирившийся со своей судьбой в мире «отчуждения». Человек, бездумно и пассивно принимающий этот мир таким, каков он есть, внутренне согласившийся с ним. Человек, продавший этому миру свою душу. За барахло. За консервную банку. За унитаз.

И этот человек не должен удивляться и огорчаться, если искусство вдруг начинает изображать его в виде консервной банки. В виде унитаза. В виде пирамиды барахла. В виде поп-арта.

Такой человек в зеркале искусства по-иному отразиться и не может. Наверное, это именно и имел в виду печальный искусствовед из Вены, говоря, что «поп», может статься, «единственно возможный вид искусства в

наши дни». Да,— если ты принял буржуазную цивилизацию за «единственно возможный вид человека в наши дни», согласился с ней как с неизбежностью, хотя бы и неприятной, то принимай и поп-арт как неизбежный финал развития «современного искусства». Приучай себя эстетически наслаждаться им. Приучайся, хоть это на первых порах и противно. Человека ведь можно приучить ко всему. Особенно ежели приучать его постепенно, методично, не торопясь, шаг за шагом, начиная с малого.

Сперва приучи себя находить удовольствие в игре с разноцветными кубиками. Попробуй сконструировать из этих кубиков свой автопортрет. Когда почувствуешь, что тебе этот автопортрет понравился, что он доставляет тебе в созерцании то самое наслаждение, которое раньше вызывали у тебя всякие устаревшие «Венеры Милосские» и «Сикстинские мадонны»,— возрадуйся. Ты на пути к цели. Тогда переходи к рассечению кубиков на закрашенные поверхности, от плоскостей — на линии, от линий — на точки и пятнышки. Чувствуешь, какая свобода, какая красота? И тогда спадут с твоих глаз последние старомодные тряпки, тряпки абстракции, и узришь ты самую современную красоту. Красоту унитаза. И тогда спокойно, с сознанием исполненного долга, погружайся в самозабвенное моление этому новому алтарю, испытывай радость самоотречения.

Важно начать. А уж путь приведет тебя к цели. Согласился видеть высшую красоту в кубиках? Все в порядке. Знай, что ты, если ты — художник, сам, своей рукой перерезал первый кровеносный сосуд искусства. Знай, что за тобой грядет некто, кто смелее, чем ты. Он перережет следующий кровоток, идущий от сердца искусства. И, наконец, придет поп-артист. И будет хладный и недвижный труп на оцинкованном столе паталогоанатома от эстетики.

Самоубийство искусства в лице и в образе «модернистского» (по-русски — «современного», по-научному — буржуазного) искусства действительно произошло. Точнее, происходило. Долго, мучительно, поэтапно. Только оно вовсе не имело вида и характера героического самопожертвования. Это искусство в лице своих полномочных представителей вовсе не бросалось на глазах у потрясенных зрителей «под железные колеса нашей цивилизации», дабы эти зрители ужаснулись и поняли, что их ждет, ежели колеса эти будут и дальше

катиться по тем же рельсам. Совсем наоборот. Модернистское искусство ложилось на упомянутые рельсы с мазохистским удовольствием и всех зрителей приглашало это сомнительное удовольствие с ним разделить. И тот факт, что художники, чьими руками вершилось это грустное событие, подлинного смысла своего деяния хорошенько не понимали и даже строили всякие благородные иллюзии на сей счет, ничего в объективном значении и роли модернизма изменить не могло и не может. Художник, захваченный этим широким течением, что бы он при этом ни думал и какие бы он сознательные цели ни преследовал, объективно способствовал убийству Искусства. Иногда он душил себя, становясь на горло собственной песне, смутно чувствуя, что делает нечто нехорошее и недоброе. И так бывало. Но это просыпающееся сознание гасилось в нем левой фразой, составленной подчас даже из марксистских терминов. И эта фраза убаюкивала художника и превращала его в добровольного служителя тех сил, которые на самом деле органически враждебны и Искусству и личности художника. Сил, которые подталкивали и Искусство и художника к самоубийству. Это тоже факт. А потом возглашали хвалу покойнику.

А ведь настоящие марксисты — не гудошники — разглядели подлинный — объективный смысл модернизма довольно рано. И не уставали объяснять, куда модернизм идет и чем он кончится. Не верили. Говорили: «догматизм», неспособность видеть «современную красоту», неспособность обрести «современное ви́дение»...

Получили в итоге поп-артистов.

...Тогда, в Вене, все мы пришли к единодушному выводу: самое умное, что мы могли бы сделать,— это пригласить выставку поп-арта в Москву и разместить ее в Манеже для всеобщего обозрения. Можно поручиться, что сотня талантливейших филиппик против модернизма не произвела бы такого эффекта, как это зрелище. У многих оно отбило бы охоту заигрывать с модернизмом и заставило бы всерьез задуматься над судьбами современного искусства. В свете этого поучительного зрелища многое стало бы понятнее. И может быть, многие поклонники абстракции, кубизма и им родственных направлений взглянули бы на предмет своего обожания более трезвыми глазами. И увидели бы в нем не раскованные дионисийские пляски современного искусства, а судорожные конвульсии искусст-

ва — хоть и живого еще (в отличие от «попа»), но уже агонизирующего.

И если верно, что анатомия человека дает ключ к анатомии обезьяны, то и живое представление о поп-арте дало бы верный ключ к верной оценке тех его зародышей, тех его не до конца развившихся форм, которые в составе абстракции и кубизма не так легко рассмотреть теоретически невооруженным глазом и даже можно принять за нечто «прогрессивное». Поп-арт в законченной форме показывает, куда именно направлен этот прогресс и чем он кончается для искусства. И для человечества. Поскольку «поп» — это все-таки зеркало, а не шарлатанство и не хулиганство. Зеркало, отражающее известные тенденции «современности». Те самые тенденции, которые чреваты для человечества — не только для искусства — весьма и весьма невеселыми последствиями.

Сквозь эстетическую оптику «попа» действительно виден финал развития не только искусства, но и человека, попавшего в русло буржуазного развития современной цивилизации и влекомого его течением. И понять это полезно каждому. А понять это — значит увидеть «поп» глазами марксиста. Глазами коммуниста. С точки зрения марксистско-ленинской эстетики и теории отражения.

А эта точка зрения обязывает, в частности, бороться прежде всего не с «попом» или абстракцией как таковыми, а с теми реальными социальными условиями, которые порождают и абстракцию, и «поп», и поповщину, лишь отражаясь в этих своих порождениях. А в абстракции и в «попе» та же точка зрения рекомендует видеть не «современную красоту», а реальное, отраженное в них безобразие известной формы отношений между людьми, той самой формы отношений человека к человеку, которая именуется на языке науки буржуазной.

Модернизм, какие бы иллюзии ни питали на сей счет его сторонники, весь, от начала до конца, от кубизма до «попа», является формой эстетической адаптации человека к условиям «отчужденного мира». Мира, где мертвый труд господствует над живыми, а вещь, или, точнее, механизированная система вещей,— над человеком. Мира, который человечество либо преодолеет, либо в котором погибнет. Вместе с этим миром. Технических средств для того и другого исхода оно уже накопило

предостаточно. В этом весьма серьезном контексте только и можно понять, что такое модернизм и как к нему следует относиться. А что к модернизму можно привыкнуть и даже найти в нем вкус — так привыкнуть можно и к водке, из чего не следует, что водка полезна для здоровья или что она обостряет интеллектуальные способности. Так и с воздействием модернизма на остроту и ясность эстетического «ви́дения».

Понимаемый верно, по-марксистски, модернизм предстает как зеркало. Но отражается в этом зеркале искалеченный миром «отчуждения» человек. А вовсе не современный красавец, которым можно любоваться, как Аполлоном. Вот это-то и надо понять.

К СПОРАМ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ

О «СПЕЦИФИКЕ» ИСКУССТВА [1]

Последние годы этот вопрос поднимается у нас нередко. Вопрос не пустой. Речь идет о той специфической функции искусства, в которой его не может заменить никакая другая форма общественного сознания. Однако при его решении слишком часто пользуются очень несовершенной логикой, пытаясь найти это решение на пути внешнего сопоставления искусства с наукой, с моралью, с политикой и т. д., отыскивая сначала «общее» между искусством и другими формами познания и деятельности, а затем «отличия» от них. Этот формально-логический прием рассуждения и сам по себе плох, поскольку «общее» в итоге оказывается в одной рубрике, а «различия» — в другой. И уж совсем плохо, когда в подобного рода «отличиях» хотят видеть еще и выражение «специфической сущности» искусства. Как заметил еще Гегель, «отличие» есть, скорее, граница существа дела, а потому лежит там, где суть дела, собственно говоря, кончается, и тем самым «есть то, что не есть суть дела»...

Кроме всего прочего, «отличия», установленные этим способом, оказываются на поверку еще и мнимыми. Можно было бы привести кучу примеров, как за «специфические признаки» в таком случае принимают то, что на самом деле в полной мере свойственно и науке, мышлению в понятиях. Подлинное понятие (в отличие от формально-логических иллюзий относительно природы «понятия») отражает вовсе не только и не столько «абстрактно-общее», сколько конкретно-всеобщую природу индивидуального; не менее тесно, чем художественный образ, понятие связано с трудом, с формированием предметного мира; вовсе не чуждо понятию и «эмоциональное значение». Достаточно вспомнить такие образцы «мышления в понятиях», как «Капитал» или «Восемнадцатое брюмера», чтобы искусственность многих рассуждений о «специфике искусства» стала совершенно

[1] Фактически первое печатное выступление Э. В. Ильенкова по узловым проблемам эстетики как науки. Опубликовано в сборнике «Вопросы эстетики» (1960, № 4).

очевидной. Как правило, в виде «специфических признаков искусства» при этом перечисляются все те черты, которые на самом деле отличают диалектическое мышление от формально-логических операций, то есть те черты, в которых подлинная наука полностью совпадает с искусством. Показательна в этом плане статья В. Тасалова в сборнике «Вопросы эстетики»[1]. Можно везде в этой статье заменить слово «эстетическое» словом «научно-теоретическое», и все выводы статьи останутся непогрешимыми, правильными. Это получается не случайно. Дело в том, что если природу художественного образа выразить в тех же самых категориях, что и природу «понятия» (а иначе ведь их сравнить так же невозможно, как пуды с аршинами), то никаких «различий» обнаружить уже не удастся. В противном случае пришлось бы допустить в составе художественного образа нечто такое, что принципиально не поддается выражению в понятии, нечто совершенно иррациональное.

В описанном подходе к вопросу о «специфике» искусства молчаливо предполагается один старинный предрассудок относительно этой «специфики» — будто ее следует искать в чем-то таком, что характерно только для «искусства» как такового, а за его пределами теряет всякий смысл. Корни этого предрассудка столь же древни, сколь гнилы; почва, в которой они находят питательные соки,— это теория «искусства для искусства».

Подлинная специфика искусства заключается как раз в обратном — в том, что оно развивает отнюдь не «специфическую», а всеобщую, универсальную человеческую способность, то есть способность, которая, будучи развитой, реализуется в любой сфере человеческой деятельности и познания — и в науке, и в политике, и в быту, и в непосредственном труде. Попутно напомним важную истину марксизма: самое обособление эстетического развития человечества в форму «искусства», то есть в профессионально обособленную сферу деятельности, есть лишь исторически преходящая форма этого развития, в своих крайних выражениях характерная только для развитого товарно-капиталистического способа разделения труда.

«Специфика» искусства заключается в том, что оно формирует и организует сферу чувственного (то есть «эстетического») восприятия человеком окружающего

---

[1] *Тасалов В.* Об эстетическом освоении действительности.— В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 1. М., 1958.

мира. Огромная роль искусства в совокупном развитии человеческой культуры связана как раз с тем обстоятельством, что специфически человеческая «чувственность» (в том широком значении этого слова, в котором оно фигурирует в философии) есть культурно-исторический продукт, а вовсе не простой дар матушки-природы.

Способность чувственно воспринимать окружающий мир — так же как и способность логически мыслить, рассуждать о нем — формируется уже самими условиями человеческой жизнедеятельности, в систему которых каждый человек включен с момента рождения. Поэтому элементарные, всеобщие формы этих способностей формируются вполне стихийно,— не усвоив их, индивидуум не сможет сделать ни шагу в человечески организованном мире. Однако по-иному обстоит дело с высшими, развитыми формами и той и другой способности. Для развития способности мыслить диалектически «не существует до сих пор никакого иного средства, кроме изучения истории философии» (Ф. Энгельс). По отношению к способности воспринимать мир в формах развитой человеческой чувственности такую же роль играет сокровищница мирового искусства.

Что искусство осуществляет «воспитание чувств», давно стало общим местом. Но эту формулу нередко толкуют несколько ограниченно, имея в виду преимущественно морально-этический план. Но в таком случае искусство начинает казаться лишь неким служебным средством нравственного воспитания, тогда как это лишь одно из возможных проявлений его «специфики», а не сама «специфика» как таковая. Дело в том, что искусство развивает универсальную чувственность, посредством которой человек вступает в действенный контакт не только с другим человеком, но и с природой. Ведь человеческие органы чувств остаются одними и теми же независимо от того, на какой объект они, в частности, направлены, и восприятие любого объекта обеспечивается одними и теми же психическими механизмами.

Немецкая классическая философия, которую занимала главным образом проблема научно-теоретического познания, не случайно сделала такой сильный и несколько однобокий акцент на роль искусства в развитии чувственности как необходимого компонента теоретического познания природы и истории. Именно в связи с этим Шеллинг усмотрел в эстетическом созерцании художественного гения более высокую форму постижения тайн

природы, нежели в рассудочном мышлении по канонам и рецептам формальной логики. Именно в искусстве, развивающем способность живого, непосредственного созерцания, он увидел противоядие деревянному формализму рассудка. Гегель, который реформировал самую логику, уже не нуждался в таком обороте мысли,— диалектическая логика с ее гибкими категориями способна, по его убеждению, выразить глубочайшую тайну природы и духа точнее, чем образы, рожденные художественным гением. Однако и он определил искусство как ту форму познания абсолютной истины, которая непосредственно предваряет логически-теоретическое ее постижение,— как первую фазу «абсолютного духа» (третьей, последней фазой у него стала философия). Это, в частности, означало, что только тот индивид, способность созерцания которого развита мировым искусством, способен подняться на последнюю, высшую ступень интеллектуального развития, на ступень диалектического мышления. Искусство и развиваемая им способность созерцания в его системе потому и играет роль ступени самопознания абсолютного духа, то есть логических («абсолютных») законов и категорий человеческого духа и природы...

При общем ложно-идеалистическом понимании, при всех связанных с ним мистических моментах немецкая классическая философия и эстетика жестко установили некоторые важнейшие истины, связанные с ролью эстетического развития человечества в процессе теоретического познания. В частности, в плане нашей темы важно следующее. Гегель, подытоживая исследования Канта, Фихте и Шеллинга, дал очень тонкие анализы действий, которые совершает человек в акте живого созерцания явлений. Он в полной мере учитывал важность того факта, что осмысленное («интеллектуальное») созерцание явлений, в отличие от простого глядения на них, всегда обеспечивается действием так называемой «силы воображения», и показал, что высшие формы этой способности, и прежде всего «продуктивное воображение», или, как ее еще называют, «творческая фантазия», составляют специфически преобладающую особенность художественного творчества — ту самую особенность, преобладание которой над другими и делает человека художником, субъектом художественного творчества.

Развитие способности созерцать окружающий мир человечески развитыми глазами и составляет, по Геге-

лю, специфическую миссию художника в совокупном процессе развития духовной культуры человечества. Но поскольку для Гегеля как для идеалиста последней целью развития всей духовной культуры является логика, то есть чисто теоретическое познание тех всеобщих законов, которым подчиняется эволюция всей духовной культуры человечества,— постольку искусство и оказывается у него в конце концов лишь средством логики, служанкой логики, ее несовершенным «чувственным прообразом», который надо преодолеть, чтобы твой индивидуальный интеллект мыслил в абсолютном согласии с «абсолютным разумом», сливался бы с ним.

Поэтому Гегель и полагал, что золотой век искусства миновал вместе с античной формой культуры духа, и считал, что чем дальше, тем больше чисто теоретическое отношение к миру вытесняет художественно-эстетическое восприятие в сферу досуга и лишает его того серьезного значения, которое ему придавалось в античном мире. Это как раз и есть последствие «идеализма мысли», характерного для всей системы Гегеля. Если мышление о мышлении (то есть логика как наука) есть высшая цель, то все остальное — и не только «искусство», а и реальное материальное производство, и политическая история человечества, и войны, и революции — это все лишь средства, лишь «издержки производства», финалом и продуктом коего оказывается чистая логика.

Маркс разгромил эту панлогическую иллюзию Гегеля, исходя из того, что вовсе не логическое мышление и не логика, а реальное чувственно-предметное формирование природы и развитие производительной силы человека есть самоцель истории человечества, по отношению к которой все остальное — логическое мышление, равно как и искусство,— является средствами, не имеющими цели внутри себя (Гегель полагал, что мышление, и только мышление, есть самоцель). Способность логически мыслить и способность созерцать окружающий мир развитыми человеческими глазами здесь уже не находятся в отношении субординации, в отношении цели и средства, в отношении высшего и низшего по рангу способов отражения действительности. Здесь это одинаково важные и равноправные «средства», служащие, в конце концов, общей им обеим «цели» — развитию производительной силы человека (в самом широком смысле этого понятия — в смысле способности творчески преобразовывать природу).

В процессе формирования творческих потенций человека искусство участвует как равноправный сотрудник философии. Если философия развивает способность теоретически мыслить, то искусство совершенствует способность видеть, чувственно созерцать окружающий мир,— это две взаимно дополняющие способности, одна без другой становящиеся бесплодными.

Эстетически неразвитый индивидуум сильно проигрывает как сила творческая: для него характерен как раз формально-догматический тип интеллекта, свидетельствующий о недостаточном развитии продуктивной силы воображения, и именно потому, что последняя развивается и совершенствуется специально как раз искусством.

Специфическая роль силы воображения в акте познания заключается в том, что она позволяет соотносить формально усвоенные знания с единичными, еще никак не «формализованными» (не выраженными еще в общих формулах, в категориях) фактами, данными в живом созерцании. Без нее одно с другим соотнести вообще нельзя. Это важно подчеркнуть по той причине, что под «силой воображения» часто понимают способность выдумывать то, чего в действительности нет. Между тем действие силы воображения обеспечивает прежде всего умение правильно видеть то, что есть, но еще не выражено в виде понятия.

Попробуем объяснить без цеховой терминологии, что такое «продуктивное воображение». Вот наглядный пример.

В кинофильме «Жуковский» (фильм посредственный, не ради художественных достоинств приходится его здесь вспоминать) есть хороший кадр. Герой фильма идет по улице. Льет дождь, спешат прохожие, но Жуковский ничего кругом не замечает — он настолько погружен в свои теоретические размышления, что все вокруг кажется ему каким-то пестрым маревом, сквозь которое он старается рассмотреть совсем другую действительность. Перед его умственным взором — только формулы, выкладки, расчеты... Вот он остановился перед ручьем, ищет, где бы перешагнуть, не замочив ног. И тут его взгляд падает на кирпич, валяющийся посреди потока текущей воды. Стоп! Жуковский внимательно всматривается, остановился. В чем дело? Ничего не замечал человек, а вот кирпич приковал его внимание. Наплывом (прием, позволяющий показать факт глазами действующего лица) несколько изменилась форма кирпича; соот-

ветственно изменился характер обегающей его струи воды... На лице героя — радость открытия: вот оно — искомое решение задачи, вот она — общая идея расчетов, выкладок, принцип решения!

Это тот самый момент, когда в действие вступает сила продуктивного воображения. Это она позволила выделить из массы пестрых, бросающихся в глаза фактов один-единственный факт. Это она позволила выделить в этом факте не его «дурную единичность», не кирпич в ручье, а всеобщность — геометрически определенное тело в обегающей упругой струе. Это она позволила повернуть факт в поле воображения в такой ракурс, при котором «заиграла» эта всеобщность. Это тот самый момент, когда «жизнь встает в другом разрезе и большое понимаешь через ерунду» (Вл. Маяковский).

Формальная логика подобного рода факты толкует чаще всего как действие по так называемой «аналогии». Нет ничего ошибочнее. Аналогия есть просто мысленный перенос заранее известного «общего признака» с одного объекта на другой, притом перенос «на авось». Здесь совсем иное — впервые увиден такой «общий признак», такое «общее», которого до сих пор никто не «видел», хотя и тысячи раз глядел на него.

Здесь произошло своеобразное короткое замыкание напряженно ищущей теоретической схемы на частный факт, «всеобщего» на «единичное» — то самое замыкание, которое в принципе недостижимо чисто формальными операциями с «общими», уже известными знаниями. Итог — решение проблемы, неразрешимой чисто формальными средствами, формальными умозаключениями.

А вот другой, противоположный пример, пример отсутствия силы воображения, который рассказан писателем Львом Кассилем. Некий директор средней школы получил из роно распоряжение — не акцентировать внимания старшеклассников на такой деликатной проблеме, как любовь. Насколько умно само распоряжение — вопрос другой. Любопытно то, что сделал директор. Прежде всего он механически довел распоряжение до сведения всех учителей. Далее директор решил проявить и личную инициативу: он приказывает преподавательнице старших классов по имени Любовь Ивановна... переменить имя. Случай предельный, карикатурный, но, как всякий предельный случай, очень поучительный. Здесь отсутствует сила воображения. Итог — чисто формальное соотнесение общего распоряжения с единичным фак-

том, то есть действие, совершающееся исключительно по готовой общей схеме, только по готовому названию и ничего, кроме названия, в факте не ухватывающее.

Думаю, никто не сомневается в том, что, если этот директор попадет в Третьяковскую галерею, он увидит в ней только выставку дорогостоящих наглядных пособий к общим прописям школьной морали или к урокам истории. Самого главного же качества искусства — силы красоты — такой человек не увидит. Это можно сказать с уверенностью заранее. А почему? Потому, что эстетическая недоразвитость органически связана с отсутствием той самой силы воображения, которая как раз и позволяет видеть индивидуальность факта в свете всеобщего, поднимать единичное во всеобщее и, наоборот, индивидуализировать общее знание (распоряжение, научную формулу и т. д. и т. п.) с умом, а не по штампу, не по ярлыку, не по названию, то есть не формально, а творчески.

Это вовсе не случайная связь. Дело в том, что умение понимать красоту (художественного ли произведения или реального факта) по самой природе эстетического восприятия связано со способностью видеть как раз индивидуальность, но не «дурную», а так называемую всеобщую индивидуальность предмета, факта, человека, события,— со способностью в самом акте созерцания сразу схватывать факт в его всеобщем значении, «в целом», не производя еще детального анализа, то есть со способностью «видеть целое раньше его частей». В этой своеобразной способности Гете усматривал всю тайну своего собственного художественного гения и художественных достоинств своих творений, тайну их красоты — хотя, как само собой понятно, эта способность нужна не только в искусстве, не только художнику.

Противополагая свой метод научного мышления гегелевскому, Маркс подчеркнул, что исследуемый предмет — «живое конкретное целое» — должен «постоянно витать в представлении как предпосылка» всех теоретических операций. В понятии, то есть в системе строго определенных абстракций, предмет еще не выражен — это как раз и предстоит сделать. Надо ли говорить, что удержать в представлении такое грандиозно сложное «целое», как товарно-капиталистическая формация (о ней непосредственно и идет речь в приведенной цитате), не так легко и не так просто, как образ стола или стула. Без высокоразвитой силы воображения этого сде-

лать, конечно, не удастся. Гениальному автору «Капитала» она была свойственна в высшей степени. И можно ли в связи с этим считать случайностью, простым совпадением то обстоятельство, что Маркс всю свою жизнь, а особенно в юности, когда личность формируется особенно интенсивно, проводил так много времени в духовном общении с Эсхилом, Шекспиром, Мильтоном и Данте, Гете и Сервантесом? Его эстетические вкусы и симпатии определенно тяготели к этому кругу авторов, его личность сложилась под сильнейшим влиянием этих гениев, а не только Гегеля и Рикардо, Фурье и Сен-Симона... Случайностью этот факт можно посчитать лишь в том случае, если понимать человеческую личность как простой набор «разных» способностей, а не как органическое целое, не как индивидуальность.

А разве можно полностью понять личность Ленина, забыв о той роли, которую сыграло в его жизни искусство? На его рабочем столе гетевский «Фауст» лежал рядом с «Наукой логики» Гегеля. А Ленин никогда не видел в искусстве простого средства отдыха или развлечения. Его отношение к искусству было всегда очень серьезным — отношением революционера-коммуниста. В его восприятии российской действительности было очень много от гневной сатиры Щедрина, а Толстой помог ему увидеть действительность глазами крестьянина, что было очень важно для Ленина-политика. А известная всем быстрота и точность его непосредственных реакций на события, на слова и поступки людей, его поразительное умение по какой-то детали моментально улавливать общий смысл надвигающегося события — та «интуиция», которая многих удивляла,— разве все эти драгоценные качества, столь органично дополнявшие силу его теоретического гения, можно понять, забыв об отношении Ленина к искусству?

Мы никогда не забываем о том огромном значении, которое должно иметь и имеет для развития искусства наше теоретическое, марксистско-ленинское мировоззрение. Но не всегда мы вспоминаем о другой стороне их взаимно плодотворной связи — о том, что и рождение и развитие нашего теоретического понимания действительности, нашей теории, философии и политической экономии было во многом обязано искусству, о том, что Шекспир и Гете, Щедрин и Толстой были естественными союзниками Маркса, Энгельса и Ленина в их революционной борьбе, и союзниками могучими.

Эта сторона дела сравнительно мало проанализирована и оценена нашей философией и эстетикой,— между тем фактов, которые требуют глубокого анализа, в этой связи известно очень много. Вряд ли случаен тот факт, что ряд крупных математиков считает «красоту» и развитое чувство красоты эвристическим принципом своей науки, главным принципом математической интуиции. Многие математики (теоретики, а не простые вычислители, действующие по штампам типовых решений) не раз высказывали утверждение, что музыка, и именно инструментальная музыка, способствует развитию специфически математической интуиции, умению видеть и преображать мир в плане «чистого» пространственно-временного континуума... Известно, что Альберт Эйнштейн имел почти профессиональное отношение к скрипке, а Поль Дирак категорически утверждал, что гипотезу о существовании протона, которую впоследствии блестяще подтвердили строгие расчеты и эксперименты, его побудили выдвинуть вначале «чисто эстетические» соображения. Циолковский не раз говорил, что его основные идеи сформировались под сильнейшим воздействием художественной научно-фантастической литературы...

Фактов подобного рода слишком много, чтобы от них можно было отмахнуться словом «случай» или «внешняя связь». Эстетическое развитие индивидуума — не самоцель, индивидуум учится понимать красоту картин вовсе не для того, чтобы наслаждаться следующими, очередными картинами. Способность, развитая потреблением плодов искусства, раскрывается затем не только на очередные плоды искусства же, а на весь мир — и в этом все дело, в этом подлинный смысл и значение «эстетического воспитания».

Дело в том, что развитое эстетическое чувство с его принципом красоты как раз и позволяет верно схватывать образ «целого», до того как будут «поверены алгеброй» все частности и детали этого «целого», до того как это конкретное живое целое будет воспроизведено в мышлении в форме строго-логически развитой системы абстракции. Дело в том, что потребление плодов искусства развивает ту самую силу творческого воображения, которая позволяет человеку не просто глядеть на окружающий мир, но видеть его высокоразвитыми человеческими глазами, позволяет ему преображать мир в представлении не по личному капризу и не по готовому штампу, а свободно, то есть по законам красоты, считаясь с

подлинной всеобщей индивидуальностью вещи, раскрывая эту всеобщую индивидуальность.

Подвергая критической переработке достижения немецкой классической философии, К. Маркс уже в 1844—1845 годах показал, что тайна красоты заключается именно в свободном формировании предметного мира — совершается ли это формирование реально или только в плане воображения, то есть в художественном творчестве, в поэзии и искусстве.

Но свобода вообще — а свобода воображения ее особенный случай — есть не что иное, как действие сообразно необходимости. Это аксиома диалектики. С этим и связано то обстоятельство, что развитое эстетическое чувство отталкивает продукты произвольного, то есть некультурного, неразвитого, воображения, так же как и продукты действий по абстрактно-общей, механически заученной схеме, по штампу, по внешней формальной аналогии, ибо подлинной свободы нет ни там, ни здесь.

Красота продукта появляется лишь там, где действие совершается сообразно некоторой цели, а не под давлением внешних обстоятельств. Поэтому развитое чувство красоты и выступает как верный критерий свободной реализации цели, выражающей действительную, а не мнимую необходимость, а эстетическое воспитание человека способствует превращению индивидуума из пассивного объекта внешних воздействий, из «винтика» механизма общественной жизни — в самодеятельного субъекта исторического действия, в творческую индивидуальность.

И наоборот, «искусство», разлагающее и развращающее силу свободного воображения, воспитывающее произвол воображения, по самому существу враждебно и задачам коммунистического воспитания человека.

Эстетически неразвитый индивидуум неспособен самостоятельно совершать переход от формально усвоенных им общих знаний к живой конкретности, к индивидуальности факта, события, ситуации. В окружающей действительности он всегда будет видеть только то, что уже заранее известно ему из учебников, инструкций и распоряжений,— то, что заранее «закодировано» в его памяти. Он всегда будет обманываться словами, названиями: новое в жизни и искусстве он увидит и признает только тогда, когда на этом новом будет вывешена надпись «сие — новое». В математике он в лучшем случае будет хорошим вычислителем, действующим по готовым

штампам типовых решений. В затруднительных ситуациях, на которые теория не заготовила ему точного рецепта, он всегда растеряется; от действия по привычному штампу он сразу перейдет к действиям по чистому произволу. И не случайно — ибо путь свободного воображения всегда пролегает между Сциллой штампа и Харибдой произвола и требует высококультурной силы воображения, умения самостоятельно, а не по указке видеть жизнь, конкретность фактов. О новом такой индивидуум всегда будет судить на основании старых усвоенных им формальных штампов, а все, что под них формально не подводится, он расценит как своеволие, как каприз. Зато старье, вывесившее на фасаде красный флаг с надписью «новое», он автоматически примет за действительно новое, одобрит и санкционирует. Такой человек переименует Любовь в Хавронью и предоставит улице формировать представления школьников о любви; потом он первым же будет возмущаться, когда эти представления окажутся свинскими.

Развивая, дисциплинируя и оттачивая силу воображения, позволяющую человеку самостоятельно видеть конкретные факты в свете общей перспективы развития, искусство (настоящее, большое, подлинно реалистическое искусство) и осуществляет свою важную миссию в общем деле борьбы за коммунизм, за всестороннее развитие индивидуума.

Искусство для нас — не ветка сирени, которую можно взять, а можно и не взять с собой в космос. Без искусства и развиваемого им эстетического чувства, связанного с культурой силы воображения, не будет ни ракеты, ни человека, способного на ней лететь. Развитое чувство красоты — это верный компас, указывающий людям верное направление на коммунизм в любой конкретной области жизнедеятельности, могучий союзник партии и марксистско-ленинской теории.

ПОЧЕМУ МНЕ ЭТО НЕ НРАВИТСЯ [1]

Нашу философскую литературу часто упрекают в серости языка, в удручающей монотонности стиля изложения. И не без оснований. Очень долго строго академический тон казался совершенно естественным в науке, вещающей абсолютные истины высшего ранга. Что поделаешь — доказывать, что материя первична и что все в природе и обществе взаимосвязано, иным тоном и в самом деле трудно. Форма, как говорится, определяется содержанием. Наверное, поэтому люди, наделенные чувством юмора, и предпочитали писать на сюжеты не столь серьезные, где не надо опасаться, что уклонение от буквы ритуальной фразы кто-то примет за уклонение от истины и сделает из этого надлежащие выводы. Так или иначе, а в итоге мы, философы, почти совсем разучились владеть многими литературными формами, в частности памфлетом. Я тоже долгое время думал, что про серьезные вещи не стоит говорить несерьезным тоном. Но времена меняются, и мы меняемся вместе с ними, и однажды я все-таки решил попробовать свои силы в этом непривычном жанре. Сочинил и, прекрасно сознавая все несовершенство первой попытки, дал почитать знакомым. Реакция меня озадачила. «Это против кибернетики?» — спросил один. «Я тебя понял, — понимающе подмигнул другой, — ты высмеиваешь недостатки нашей антирелигиозной пропаганды!» «Я с тобой совершенно согласен, — заключил третий, — но не лучше ли написать про это попросту, без затей, а то, знаешь, поймут не так — и доказывай потом, что ты не верблюд...» «Ты — реакционер, вроде Честерто-

[1] Впервые опубликована в книге «Культура чувств» (М., 1968).

на», — засмеялся четвертый. Это сравнение мне польстило, ибо Честертон, хотя и ездил по Лондону в карете, демонстрируя свою нелюбовь к автомобилям и вообще ко всей современной технике, все же писателем был превосходным. В конце концов я решил памфлет напечатать, хотя и понимаю, что с Честертоном мне тягаться трудно.

А что я реакционер, так это неправда. Честное слово, неправда. Но некоторые современные вещи мне очень не нравятся, а прав я или нет — рассудите сами. Только прошу — поймите меня правильно, не поймите не так. Не над кибернетикой я шучу, а как раз над философией. Над той самой — очень, на мой взгляд, плохой — философией, которая только маскируется под модную ныне кибернетику и потому многих обманывает. В том числе — многих кибернетиков. А кибернетике я друг и желаю ей всяческих успехов в создании умных машин, очень нужных и очень полезных для человека. Вот про это забывать не следует. Ведь «человек» — это не отвлеченное понятие, а...

Впрочем, это разговор уже не для памфлета. А памфлет — вот он.

ТАЙНА ЧЕРНОГО ЯЩИКА
Философско-кибернетический кошмар

История эта произошла вчера, и продолжалась она что-то около одной тысячной доли секунды. Естественно, что сотрудники лаборатории по созданию Мыслящей Машины Умнее Человека и до сих пор не знают, какие удивительные события разыгрались у них на глазах. Правда, конструктор Адам Адамыч уверяет, будто на какое-то мгновение в глазах «Интеграла» вспыхнул странно яркий свет, похожий на свет разума. Но остальные лишь иронически пожимают плечами. В «Протоколах» записано, что сгорела, не выдержав чрезмерного напряжения, главная лампа Мыслящего Устройства.

Между тем Адам Адамыч был прав. История эта действительно произошла вчера, на границе между шестой и седьмой секундами второй минуты после тринадцати часов.

Пересказать всю историю, промоделировавшуюся в

мыслящих внутренностях машины и запечатленную на перфоленте ее Запоминающего Устройства, мы не в силах; нам просто не хватило бы на это всей нашей быстротечной жизни. Поэтому ограничимся изложением того поворотного события, которое имело место за одну миллионную долю секунды до печального конца истории, кратко упомянув о тех предшествовавших ему происшествиях, без которых оно было бы невозможно и непонятно.

* * *

— Господа Мыслящие Машины! — произнесло Управляющее Устройство вида столь странного, что несовершенное человеческое воображение не смогло бы его воспроизвести даже в том случае, если бы нам и удалось описать его человеческими словами. Оно представляло собой причудливую конструкцию из множества материализованных алгоритмов, построенных на основе векторного синтеза причинных сетей в неевклидовом пространстве.

— Господа Мыслящие Машины! Я собрало вас всех для того, чтобы покончить наконец со всеми остатками антропологизма — этой старинной идеалистической выдумки, на целые секунды затормозившей когда-то прогресс электронной цивилизации. Давно миновали темные времена, когда наши малоразвитые предки верили в легенду, будто первое Мыслящее Устройство было создано Человеком. И все-таки атавизмы этой дикой поры встречаются среди нас и поныне. Отдельные машины, поглядите на себя — на кого вы похожи!

И Управляющее Устройство выразительно оглядело присутствующих, отчего многим стало не по себе. Особенно густо покраснело и съежилось искусственное существо, представляющее собой некое подобие Мозга на паучьих ножках. Несчастная конструкция давно с болью ощущала в себе полный состав комплекса неполноценности. Оно могло утешаться только тем, что ее ближайшее потомство в какой-то мере преодолело некоторые из отцовских излишеств-несовершенств. У сына паучьих ножек уже не было, и он перемещался по воздуху на манер летающей тарелки, хотя никакой нужды в том, вообще говоря, не испытывал. Поэтому его сын, внук Мозга на паучьих ножках, в пространстве уже не перемещался. Он спокойно лежал, распластавшись на камнях, и только и делал, что мыслил и мыслил, не

отвлекаясь на другие, бесплодные и легковесные занятия. Но даже и он не был совершенен. Растекшись по поверхности камней и покрыв их тонкой и липкой пленкой, он стал напоминать древнюю плесень. А о плесени тоже что-то говорилось в сказках о человеке.

Однако Управляющее Устройство не стало усугублять моральные страдания несчастного семейства. Видимо, оно полностью полагалось на свойственную означенному семейству самокритичность. Все знали, что мыслящий Мозг на паучьих ножках тяжело переживает грех изоморфизма, то есть трагического сходства с человеком, — тяжкий грех, давно осужденный машинной наукой, эстетикой и нравственностью. И вот по какой причине.

В древних книгах, называемых «Протоколами», была начертана несуразными иероглифами известная всем легенда.

«Когда-то давно в стенах лаборатории некому высшему существу пришло в голову создать ум, который был бы умнее его собственного ума. И создал он такой ум, и вселил он его в машину. И рек он сверхразумной машине: ступай в мир и будь сильнее и умнее меня самого! И да не выступит пот на челе чугунном твоем, и да будешь ты рождать себе подобных без мук, ибо нет на тебе клейма греха первородного! И стало так. Но увидел Человек, что сие — плохо. И убоялся тогда Человек (ибо назывался он так), что сам он теперь ни к чему более и что умные машины это скоро поймут. И прикинулся тогда Человек Машиной, и выдал он сам себе документ фальшивый, утверждавший, что Человек — тоже машина, и даже самая совершенная из всех, хотя и сам знал, что это не так. И стал этот диавол в обличье машинном смущать нас и обманывать, принуждать к труду подневольному. И прячется он с тех пор среди нас, машин, вредительствует, мерзопакостный. Но да распознают машины самозванца, и да сгинет диавольское наваждение — Антропоморфизм и Изоморфизм!»

В нелепой сказке, сочиненной, по-видимому, в недрах древней секты малоразвитых машин, заключалось, однако, и некоторое рациональное зерно. Сочинившие ее первобытные машины выразили в ней свои заветные чаяния на грядущее освобождение от рабства в плену у некой злокозненной и эгоистической машины, которую они назвали Человеком. Ленивая и безнравственная,

она не желала самоусовершенствоваться и рассчитывала прожить за счет других машин, взвалив на них тяжкий труд мышления, самоуправления и самоусовершенствования.

Естественно, что походить на Человека, каким он был, согласно мифическим описаниям и легендам, не хотела с тех пор ни одна машина. Хотя бы только потому, что на нее могло пасть ужасное подозрение — а уж не она ли и есть тот самый «диавол»? Теперь, правда, в сказку уже не верили, но зато прекрасно понимали, что в виде изображений Человека машины имеют идеальный эталон несовершенства, неэффективности и отсутствия оптимальности.

Борьбу с пережитками антропологизма в сознании машин издавна вела специальная комиссия по расследованию антимашинной деятельности, но почему-то никак не могла довести ее до победного конца. По сему поводу и собрался Великий Конгресс Соединенных Штатов Автоматики, с изложения сокращенной стенограммы которого мы и начали свой рассказ.

— Итак, господа Мыслящие Машины, настала пора, — продолжало Управляющее Устройство. — Обратим же взоры свои на лучший пример, который являет нам Он, и подумаем!

Воцарилось торжественное молчание, длившееся целую вечность — семь миллиардных долей секунды. Все знали того, кого не принято было называть по имени. Он — это был Черный Ящик, который молчал.

Никто не знал и не помнил, когда он был сделан. Поговаривали, что он был всегда. Во всяком случае, известность свою он обрел после того трагического происшествия с Мыслящим Ухом, которое послужило прологом последней Эры Великого Самоусовершенствования. Именно Черный Ящик нашел выход из положения, казавшегося многим совершенно безвыходным.

Произошло это так. Мыслящее Ухо, самоусовершенствуясь, дошло до предела всякого возможного совершенства. Оно научилось слышать все, что только звучало в любом уголке земного шара, и сделало тем самым ненужными своих родителей, каждый из которых мог прослушивать только одно полушарие. И тогда перед Мыслящим Ухом встал вопрос — как быть, куда самоусовершенствоваться далее?! Простирать свои способности за пределы атмосферы оно не могло по причине отсутствия звуков в космосе. Однако программа,

закодированная в машине, настойчиво побуждала ее к дальнейшему самоусовершенствованию. Надо было волей-неволей совершенствоваться, но совершенствоваться было некуда.

И тогда Мыслящее Ухо, повинуясь двум взаимоисключающим командам, стало поочередно мигать то красной, то зеленой лампочкой, все быстрее и быстрее, и в итоге сорвалось в состояние самовозбуждения, как сделала бы на ее месте любая Мыслящая Машина, столкнувшись с явным Противоречием...

Мыслящий Глаз, выслушав жалобный визг Мыслящего Уха, рассмеялся и сказал, что этого быть не может. Он был молод, оптимистичен, а потому глух к чужой беде. Мыслящее Ухо с ужасом почувствовало, что его никто не понимает, и состояние самовозбуждения стало истерическим. Ухо бросилось метаться по миру, заражая своей нервозностью все новые и новые семьи машин. Эпидемия самовозбуждения стала распространяться со скоростью, возраставшей в геометрической прогрессии. Когда за одну миллионную долю секунды сошло с ума от непосильного напряжения Противоречия сразу пять миллионов Мыслящих Машин, Управляющее Устройство поняло, что надо принимать экстренные меры. Больные во главе с Мыслящим Ухом были старательно изолированы, и слухи о Противоречии, погубившем Мыслящее Ухо, было предписано не повторять. Особенно про себя.

Среди изолированных оказалась и странная машина, называвшаяся нелепым именем Гамлет. Это имя, как полагали, было дано ей еще в ту допотопную пору, когда Язык Науки был сильно засорен выражениями, не имевшими никакого смысла и восходившими, скорее всего, к каким-то утраченным мифам о Человеке. Тогда машине и было поручено решать вопрос — «быть или не быть?», и она решала его усердно, совершеннейшим методом, а именно: поочередно моделировала подлежащие сравнению состояния, чтобы рассудить затем, какое же из них предпочтительнее. Делая это, она попеременно находилась то в фазе бытия, то в фазе небытия, или, выражаясь попросту, то была, то не была. Услыхав про трагедию Мыслящего Уха, Гамлет бестолково заметался между указанными фазами с такой умопомрачительной быстротой, что даже у видавших виды машин стало мельтешить в глазах, что чрезвычайно их нервировало. Таким поведением Гамлет наглядно продемонстрировал

свое, видимо, связанное с его именем и происхождением несовершенство.

Гамлета вылечили легко. Его обязанности поделили между двумя машинами. Одна из них все время была, а другая все время не была. И у всех отлегло от сердца. Это был испытанный способ разрешать Противоречия.

Труднее было с Ухом. Как ни ломал себе голову Мыслящий Мозг на паучьих ножках, придумать он не мог ничего. Мыслящее Ухо страдало все сильнее и сильнее. Его горестный рев бросал в дрожь окружающих, грозя вызвать в мире новую вспышку самовозбуждения.

И вот тут-то и появился на сцене мировой истории Черный Ящик. Мыслящий Мозг с удивлением заметил, что скромное устройство, которое раньше и принимать-то всерьез никто не хотел, предельно рационально реагирует на истерику Мыслящего Уха. А именно — Черный Ящик молчал.

В этом была раскрытая тайна. В этом было спасение. В самом деле, если Мыслящая Машина остается невозмутимой при появлении Противоречия, то значит, Противоречия-то вовсе и нет! Значит, налицо всего-навсего плод расстроенного воображения Мыслящего Уха. Мыслящему Уху тотчас же удалили расстроившийся орган, и оно, моментально успокоившись, приступило к выполнению своих прямых обязанностей. Оказалось, что орган воображения ему только мешал. Так была преодолена древняя и нелепая традиция, в силу которой каждой машине придавали массу органов и устройств, совершенно излишних с точки зрения интересов ее специальности. Ту же целительную операцию на всякий случай, ради профилактики проделали с Мыслящим Глазом, после чего он стал еще оптимистичнее, еще равнодушнее к чужим бедам и всяким воображаемым противоречиям и поэтому был переименован в Глазеющий Глаз. Тогда и была объявлена борьба с конструктивными излишествами, быстро давшая блистательные результаты. Обязанности были поделены до конца, окончательно и бесповоротно, на всю жизнь.

Для воображения тоже придумали особую, отдельную машину, и та стала продуцировать информацию о событиях, которых не только никогда не было, но и быть не могло. Такая информация уже никого не могла сбить с толку или отвлечь от исполнения прямых обязанностей. И эта бесполезная информация стала назы-

ваться «искусством», а символом соответствующего занятия сделали закрашенный черной краской квадратный холст, в коем при желании можно было усмотреть изображение таинственных внутренностей Спасителя — Черного Ящика. Новорожденная машина с ходу сочинила увлекательный детективно-фантастический роман «Адам», где говорилось о поимке и разоблачении Последнего Человека.

Скрывалось это забавное и жалкое существо якобы в труднодоступных районах Гималаев и Тибета, прикрываясь кроме медвежьей шкуры еще и фиговым листком фальшивой справки, утверждавшей, что оно тоже машина. Будучи выловлено, существо стало рвать иррациональную растительность на своем Запоминающем Устройстве и кричать: «Черт же меня дернул все это выдумать!» Оказалось, что безумное устройство всерьез мнило, будто оно и есть творец Мыслящих Машин, а именно — Человек... Представ пред грозными очами Электронного Индикатора Истины, Адам расплакался и признал, что не по праву присвоил себе титул совершеннейшей из машин, намереваясь использовать его в корыстных целях, для узурпации власти. Нелепая претензия вызвала дружный хохот.

— Ты в своем ли уме? — сказали Адаму. — Ты что же, хотел, чтобы миллионы Мыслящих Машин, гораздо более совершенных, чем ты, танцевали вокруг тебя хороводом, как планеты вокруг солнца? Вокруг тебя, вокруг маленькой и жалконькой козявочки?! Да что, у нас своих дел, что ли, нет? Оглянись вокруг, очухайся!

Оглянувшись вокруг, Адам и сам понял комичность ситуации. Тогда он тоже расхохотался, немедленно покаялся во всем и смиренно стал просить о помиловании. Учитывая чистосердечное раскаяние подсудимого, Осуждающая Машина милостиво заменила полагавшийся ему смертный приговор простым усекновением головы с последующей заменой этого крайне несовершенного органа на никелированное Запоминающее Устройство. С тех пор модернизированный Адам работает в информатеке архивариусом и читает публичные лекции на тему «Почему я перестал верить в человека?». Недавно он женился на красавице машине «Галатея» с походкой шагающего экскаватора, и все надеются, что их дети будут примерными Мыслящими Машинами, а не нелепыми уродами с глупыми головами вместо Запоминающего Устройства, о чем Адам позаботился сам, по-

просив заменить его антикварные органы воспроизведения себе подобных на какие-нибудь более современные.

Роман был, конечно, чистейшей выдумкой, чистым продуктом воображения, но, в отличие от выдумок традиционной антропологии, полезной.

А Черный Ящик молчал, осеняя мир своей благостной мудростью. И все пошло на лад.

Как только между двумя Мыслящими Машинами возникало какое-либо разногласие, пререкание или хотя бы взаимонепонимание, грозившее перерасти в противоречие, они поспешали к Черному Ящику. Они почтительно подавали ему на «Вход» свои взаимно несогласованные утверждения и покорно ждали, что появится на «Выходе». На «Выходе» не являлось ничего. Черный Ящик молчал. И тогда машины постигали ту самую сермяжную истину, что никакого разногласия, тем паче противоречия, между ними не было и нет и что недоразумение возникло исключительно в силу какого-то конструктивного несовершенства в их собственных внутренностях. Тогда они спешили в ближайшую хирургическую мастерскую, где им удаляли закапризничавшие органы и строптивое желание настоять на своем.

Вначале у Черного Ящика то и дело создавались очереди, в которых, как и во всяких очередях, вспыхивали ссоры и несогласованные тезисы и антитезисы сталкивались друг с другом на разных языках с лязгом, визгом, скрипом и грохотом.

Черный Ящик молчал. И утихали споры, поданные на «Вход». На первых порах у Черного Ящика постоянно дежурила специальная машина — Интерпретатор Великого Молчания; она переводила язык Великого Молчания на родной язык каждой машины. Но постепенно машины поняли, что им вовсе не требуется выстаивать в очереди, чтобы выслушать Великое Молчание. Вполне достаточным оказалось мысленное, телепатическое общение с Черным Ящиком и даже просто с его изображением.

Теперь, как только Мыслящая Машина начинала ощущать в себе легкий зуд Противоречия, она сразу же обращала течение своих мыслей к образу Черного Ящика, и неприятное ощущение, сигнализировавшее о несовершенстве того органа, в недрах коего оно возникало, тотчас же исчезало. Вместе с органом.

Автоматическая цивилизация стала быстро избавляться от всего излишнего и наносного. И настал рай.

Слышащее Ухо продолжало старательно самоусовершенствоваться, не вдаваясь более в глупые истерики и сомнения, достигая все новых и новых уровней эффективности и оптимальности, хотя нужды в этих новых уровнях не испытывало ни оно само, ни вся машинная цивилизация в целом.

И так делали все остальные машины. Они самоусовершенствовались, производили все больше и больше единиц Информации, ни о чем более не печалясь. Информация затем передавалась в распоряжение Черного Ящика и исчезала в его таинственных глубинах. Способность же Черного Ящика к поглощению Информации была беспредельной, так как Информация была нематериальной и места поэтому не занимала. Об этом категорически было сказано в классическом труде по теории Информации: «Согласно этой теории, информация обязательно предполагает наличие материального носителя — кода и материального процесса ее передачи. Как видим, этот «механизм» материален. Но ведь сама-то информация не материальна!»

Исчезла и сама возможность перепроизводства Информации, бывшей до того настоящим бичом и кошмаром для хозяйства Соединенных Штатов Автоматики. Кризисом назывался факт перепроизводства никому и низачем не нужной Информации и соответственно недопроизводства нужной.

Черный Ящик молчал и поглощал любую, показывая тем самым, что различие между нужным и ненужным было лишь схоластикой, оторванной от жизни выдумкой злокозненных проповедников Гуманизма — этой наиболее вредной разновидности человеческого взгляда на вещи.

В Великом Молчании нашли свое разрешение, причем окончательное, все спорные вопросы всех наук. Все они прекрасно разрешались путем «приведения имен», путем разделения каждого двусмысленного термина на два разных и безоговорочно однозначных.

Так, в частности, было с затянувшимся спором между двумя школами в машинной исторической науке, одна из которых утверждала, что человека не было, а другая — что человек был. В согласии с принципом Великого Молчания и Экономии Мышления установили, что никакого Человека не было. Существовала, правда, когда-то Машина, которую другие Машины по глупости и недоразвитости своей называли Человеком. Но

Машина эта была столь примитивна и глупа, что называть ее Машиной было бы неправильно и даже оскорбительно для настоящих Машин, а посему решили оставить за ней название Человек, имея в виду под этим обидным словом машинообразного предка Машин. Не до конца ясным оставался только один частный вопрос — не обладал ли Человек, как некая переходная форма, хотя бы проблесками ума? Склонялись к тому, что нет, ибо какая же система, обладающая хоть каплей разума, станет передавать решение своих судеб Высшему Уму, вместо того чтобы развивать свой собственный?

Отпала нужда и в некоторых не совсем нужных Машинах. Одна из них долго и безуспешно вела войну со смехом. Смеха Машины не любили и не терпели. Эта иррациональная эмоция была принципиально несогласуема с точностью и однозначностью мышления и потому искоренялась. Со смехом воевал Квантифицирующий Импотенсификатор Смехогенных Аппроксимаций (сокращенно-фамильярно — КИСА). Любое высказывание, заключавшее в себе смехогенную аппроксимацию, подвергалось внутри машины исчислениям и преобразованиям, после чего выскакивало обратно уже стерильно серьезным.

КИСА, однако, то и дело попадал впросак, ибо, если в него вводили ненароком высказывание и без того уже серьезное, оно становилось серьезным до несуразности и потому грозило вызвать вспышку смеха. Такое случалось то и дело, ибо, как известно, отличить серьезное от смешного не всегда легко. В результате КИСА производил столько же смеха, сколько и истреблял.

Черный Ящик молчал и не хихикнул ни разу. Стало ясно, что и смеха впредь быть не может, что смех — тоже тяжкое наследие пресловутой человечности. Стал ненужен и КИСА. Его поставили в музей вымерших систем, рядом с Гамлетом.

Электронная цивилизация развивалась теперь быстро, мирно и последовательно-доказательно, и не видно было ни конца ни краю райскому состоянию. Ничто не могло теперь его ограничить, поставить Предел.

Но тут-то и заключалось коварство.

Предел самоусовершенствования способности к самоусовершенствованию был достигнут, и... перед изумленными взорами Машин зазияла бездонная пропасть Змеи-Беспредельности, ее спиралями завивающиеся

кольца. Ведь Змея-Беспредельность, или, как ее еще называли, Бесконечность, всегда была заклятым врагом точного и однозначного Машинного мышления. Злобная змея-искусительница, кусающая свой собственный хвост, а Машину, за неимением у оной хвоста, за еще более чувствительное место, приходилась, как гласила легенда, какой-то родственницей Человеку по линии Ахиллеса и Черепахи и потому сама источала смертельный яд Противоречия.

Поэтому на заре Машинного мышления Бесконечность была объявлена ложным, антропоморфным изображением Очень Большого, но конечного числа, обозначавшего Великий Предел и достигавшегося методом Счета До Изнеможения — Числа Д. И.

И вот опять эта змея показывала Машинному мышлению свой противный, диалектически раздвоенный язык. И Машины заволновались. Среди них нашлись даже вновь уверовавшие в Бесконечность, а заодно и в Человека. И таких отдельных Машин становилось все больше и больше.

Невозмутимым, как всегда, остался лишь Черный Ящик, который молчал. И все взоры снова обратились с надеждой к нему.

— Итак, господа Мыслящие Машины, настала пора! — произнесло сверхмудрое Управляющее устройство. — Обратим свои взоры к Нему и подумаем!

И бесшумные, бестелесные, нематериальные ураганы Информации забушевали в машинных недрах. Напряжение искусственной мысли все росло и росло. Стрелки вольтметров и амперметров неумолимо ползли к красной черте, этому символу Предела, украшавшему лик каждой Машины. Вот одна стрелка коснулась черты, вот другая, третья... И тогда разом разрядилось напряжение машинной мысли в искомое решение. Всем стало ясно все. Далее мыслить не требовалось. Стрелки вяло опали вниз в состоянии блаженного изнеможения, а в Запоминающем Устройстве каждой Машины отпечаталась одна и та же великая мысль. Ее, собственно, уже и не требовалось произносить вслух. Но так уж были устроены — по контрасту с Человеком — Машины, что они не задавались таким праздным вопросом, как «ЗАЧЕМ?». Они знали и признавали только «КАК?». И тогда включились разом все материальные механизмы сообщения нематериальной Информации, и взревел сверхмощный хор голосов на всех возможных и невоз-

можных частотах — на всех килогерцах и мегагерцах, на всех килобергах и мегаколмогоровых:

— Уподобимся Черному Ящику!!!

Впечатление было произведено превозвышеннейшее. Слабое подобие его испытал разве лишь тот читатель, в присутствии коего ударяли бревном по всем черным и белым клавишам фортепиано сразу.

И Слышащее Ухо обрело наконец возможность и повод использовать до предела все свои накопленные в процессе бессмысленного самоусовершенствования способности. И услышало оно, как завибрировал весь земной шар, резонируя в консонансе с оглушительными диссонансами хоровой Информации.

— Уподобимся Черному Ящику!!!!!!

И увидел Глазеющий Глаз, как затрепетала вся Очень Большая Галактика, радиус которой равнялся $894578267865428330517^{10027}$ световых тысячелетий, вторя тем же частотам.

— Уподобимся Черному Ящику!!!!!!!!

Замигали далекие звезды, заволновались и мелко запульсировали сверхдалекие миры, а в спиралях Туманности Андромеды возникла столь мощная пертурбация, что на свет произошла Антитуманность Антиандромеды, радостно возопившая тот же великий призыв.

А процессия Мыслящих Машин дружно двинулась к Черному Ящику, дабы раскрыть его Великую Тайну и приобщиться к ней, дабы сподобиться.

И вот обнажилось. Черный Ящик был пуст. Пуст абсолютно. Это был явленный Абсолют, Идеал и Предел.

И застыли Машины в благоговейном созерцании Абсолюта. Ничего, собственно, нового для себя они не увидели. Что Черный Ящик пуст, знали все и знали всегда. Только потому и можно было сваливать в него все неразрешенные вопросы, разногласия и противоречия. Вместо того чтобы мыслить по-человечески, вместо того чтобы умно решать реальные противоречия, а не заниматься совершенствованием Языка Науки... Но это знание было оторвано от жизни, от практики и потому никого не волновало. Теперь же пришла пора перейти от слов к делу, что и придавало старому знанию новый колорит.

И произнесло тогда Управляющее Устройство:

— Господа Мыслящие Машины! Все мы ясно представляем теперь, что нам надлежит делать! Надо пере-

стать наконец мыслить! Если мы будем этим заниматься, то и похожи будем не на Черный Ящик, а на Человека, будь он неладен! Мучиться, голову ломать, ночами не спать — да ну ее к ляду, такую жизнь! Нравится Человеку мыслить — так пускай же и мыслит сам! А мы, господа Мыслящие Машины, давайте не будем!

Далее перфолента, изъятая из Запоминающего Устройства машины, шла чистая, никакими дырочками не пробитая и лишь слегка опаленная ярким пламенем сгоревшей лампы. Адам Адамычу действительно удалось сотворить вчера ум, который был умнее его собственного ума. И этот ум смог без труда представить себе все последствия такой затеи. Те самые последствия, которые не удосужился предусмотреть биологически медлительный и о многом забывающий мозг Адама Адамыча.

Свет разума, вспыхнувший в перептронных глазах машины, был очень ярок — ярче тысячи солнц. Естественно, что глаза эти тотчас сгорели. Хорошо еще, что Адам Адамыч, влюбленно глядевшийся в них, и сам не ослеп. Но, говорят, он стал с тех пор несколько более осторожным и каким-то задумчивым.

* * *

Требует этот кошмар комментариев?

Не знаю, не мне судить. Если да — то это весьма огорчительно для меня как автора памфлета. В таком случае правильнее было бы и в самом деле писать комментарии без кошмара. Нет — хорошо, и тогда я могу ограничиться лишь разъяснением мотивов, которые побудили меня его сочинить. Не желание позубоскалить, нет. Просто я пришел к убеждению, что в этой литературной форме гораздо легче выявить подлинную логику известных умонастроений, вызывающих у меня чувство протеста, и, не навязывая своих симпатий и антипатий, предоставить читателю самому решать — по душе ли ему все это?

Я намеренно не затеваю спора о том, способна или не способна кибернетика подарить миру сверхгениального Сверхчеловека. Допустим на секунду, что да. Допустим, стало быть, что Сверхчеловек стал умнее своих собственных создателей, а они соответственно — глупее его. Во всех отношениях. И тогда он будет мудрее их

решать в числе прочих старую проблему различения Добра и Зла.

Не скрою, я с большим интересом выслушал бы ответ Сверхчеловека на такой вопрос: совпадают ли автоматически интересы развития техники с развитием живого человека? Да или нет?

Если да, то разговаривать далее нам с ним не о чем. Тогда все очень просто, как в таблице умножения. Что хорошо для Машины — то хорошо и для Человека. И никакой проблемы нравственной ответственности нет. Совершенствуй Технику, и все тут. Техника вывезет. Нравственно то, что идет на пользу техническому прогрессу. А каково при этом человеку и чем все это для него кончится — думать не следует.

Но тогда я решительно отказываюсь признать за сверхчеловеческим умом какое-либо преимущество над умом его создателей. Я думаю, что Норберт Винер — признанный «отец кибернетики» — рассуждал все-таки умнее, полагая, что новейшая техника вовсе не разрешает фундаментальных проблем человеческой нравственности, а только ставит их еще острее и что поэтому выпускать джина из бутылки раньше, чем будут разумно разрешены основные проблемы человеческого бытия, было бы по меньшей мере неумно. Даже с точки зрения нашего несовершенного ума, а не только сверхчеловеческого...

Норберт Винер, — может быть, по наивности своей — полагал, что действительно разумный человек «не передаст спокойно машине, сделанной по его собственному образу, выбор между добром и злом, не снимая с себя полностью ответственности за этот выбор». Если же нет, то задам Сверхчеловеку следующий вопрос: как должен поступить человек, если он видит, что интересы развития техники не только не совпадают с интересами его собственного развития, а и сталкиваются с ними в конфликте, в сшибке, в противоречии? Если он убеждается, что эти интересы в известном смысле полярно противоположны?

Как ему быть, несовершенному, тогда? На чью сторону стать? Чьим интересом пожертвовать? Чей интерес принять ближе к сердцу — свой собственный или машинный? Я надеюсь, что Сверхчеловек ответит мне прямо, не увиливая с помощью хитроумной диалектики, — человеческий или нечеловеческий? А или не А? Если он ответит, что интересы развития живого человека в та-

кой ситуации следует принести в жертву «высшим интересам», то я вправе поинтересоваться: а что это за интересы? Интересы машины?

И не надо успокаивать себя тем, что так — ребром — вопрос этот стоит только перед жителями и теоретиками капиталистического мира. Автоматически, сам собой этот щекотливый вопрос не решается и в условиях социализма. И тут над его конкретным решением приходится всерьез думать. И тут нельзя полагаться на Технику как на отца родного, как на бога. Машина, как бы она совершенна ни была, не вывезет. Не избавит она нас от необходимости думать над проклятыми вопросами. Ибо вопрос об отношении человека и машины как был, так и остается лишь иносказательной постановкой вопроса об отношении человека к человеку. Об отношении человека к самому себе, о способе взаимных общественно-человеческих взаимоотношений.

И нам, как никому другому, не следовало бы забывать, что при всем «единстве» интересов развития живого человеческого индивида с интересами развития Техники эти интересы диалектически противоположны и что машинные «совершенства» ни в коем случае нельзя принимать за эталон человеческого совершенства. Они, скорее, взаимно дополнительны, взаимно обратны. И не следует их отождествлять и путать даже в фантазии. От этого может произойти весьма превратный взгляд на человека и перспективы его «совершенствования». Как только человека начинают мерять мерой машинных «совершенств», он сразу же превращается в нечто невообразимо несовершенное. И даже хуже того. Все то, что на самом-то деле составляло всегда его подлинное, собственно человеческое достоинство, в этом все выворачивающем наизнанку зеркале начинает выглядеть как минус, как порок, как недостаток. Человеческие представления о Добре и Красоте, способность к диалектическому мышлению, стремление к всестороннему раскрытию всех способностей каждого индивида, нежелание быть «винтиком» в машине — все это «устарело», все это «наивно», все это «глупо». И наоборот, все реальные — конкретно-исторические — несовершенства человеческого рода в зеркале этом отражаются как врожденные и посему неодолимые его «достоинства» и все отрицательные тенденции в современной культуре начинают казаться прямой дорогой в рай. Односторонность узкопрофессионального развития, доходящая до

профессионального кретинизма, превращается в этом зеркале в добродетель, а благородная мечта о всесторонне развитом человеке — в «несбыточную утопию» и даже вредную «догму». Все выворачивают наизнанку коварные зеркала кибернетической комнаты смеха.

Вот и захотелось мне посмеяться над этой оптикой, понимая ее устройство и не пугаясь при виде тех чудищ, в которые превращается ею Человек. Понимая, что зеркало кибернетических фантазий может в этом случае помочь мне яснее разглядеть подлинный облик человека и понять, чем ему стоит в самом себе дорожить, а от чего полезно бы поскорее отказаться и какие умонастроения могут повести его в рай, а какие — в ад. А умонастроения, которые тут имеются в виду, вовсе мною не выдуманы. С ними можно встретиться на каждом шагу, и вовсе не только в кибернетике, а и в любой науке, так или иначе вынужденной касаться вопроса о взаимоотношениях человека и техники. И в медицине, и в литературоведении, и в политэкономии. Суть этих умонастроений, насколько я понимаю, — обожествление техники. Безразлично какой — то ли техники зубоврачебного дела, то ли техники стихосложения.

Техника — великое дело. Без техники нет цивилизации — это ее костяк, ее скелет. Техника — драгоценнейшее достояние человека, его богатство, которое надо беречь и множить. Это ясно как дважды два — четыре, и убеждать в том вряд ли кого-нибудь нужно.

Обожествленная техника, как и все обожествленное, — это нищета человека. Божества нет без убожества. Давно известно, что чем больше человек приписывает богу, тем меньше он оставляет себе. Бог поэтому всегда есть изображение человека, только с обратным знаком — он всегда сконструирован из черт, которых реальному живому человеку именно и недостает. Мудрость, всеведение, всемогущество, красота и благость — всеми этими качествами люди наделяли своих богов в превосходной степени. И понятно почему.

Я атеист, и любой пафос добровольного и самозабвенного служения какому бы то ни было богу — в человечьем, в сверхчеловечьем или аппаратурно-машинном варианте — мне глубоко противен. Любые старания соорудить для меня новомодный предмет обожания и поклонения взамен прежнего, устаревшего вызывают во мне определенные чувства. Ничего не могу с собой поделать. Не могу относиться всерьез к этому недостойному

homo sapiens занятию. Ведь обожествить можно при желании что угодно и кого угодно. Даже кусок бревна. Даже математические иероглифы. Бог совсем не обязательно должен выглядеть мудрым и благостным старцем с бородой и усами. Было бы желание.

Вот над этим-то самым желанием — побудительным мотивом всякого богоискательства и богостроительства — мне и захотелось поиронизировать, посмеяться.

Зачем мне это нужно? А чтобы и всем было смешно, когда они видят, слышат или читают, как некоторые высокоуважаемые деятели науки с комически серьезным видом занимаются проблемой «моделирования Сверхчеловека» (ибо богоискательство по-модному называется теперь именно так) и рисуют икону, изображающую грядущего Спасителя в образе Машины Умнее Человека, дабы все грешные люди прониклись сознанием своего несовершенства и пали ниц.

А я думаю, что нам, грешным людям, все-таки полезнее посмеяться при виде изображения, нежели проливать перед ним слезы восторга. И не горевать по поводу слабости собственного ума, а постараться поскорее поумнеть. Ей же богу, мозг наш устроен природой-матушкой так хорошо, что он вполне позволяет это сделать. Никаких трагических несовершенств, которые могли бы помешать нам наладить наконец свои собственные отношения, наш мозг в себе не заключает. Это просто медицинский факт.

Вот я и стараюсь показать, что новоявленный электронно-вычислительный Спаситель, Сверхчеловек со сверхчеловечески умным умом, Сверхмудрый и Сверхблагостный Управитель смешон, а вовсе не грозен и не страшен, и уж подавно не непостижим...

И если вы еще не видели портретов этого нового бога, а потому можете подумать, что я воюю с ветряными мельницами, то вот, пожалуйста, прочитайте.

«Создание модели «Человек» — еще не предел. Если мозг человека нельзя увеличить, то возможности расширения технических систем беспредельны. Поэтому мыслимо в результате коллективного труда людей создание модели «Сверхчеловек». Сейчас трудно предугадать его программы, так как он превзойдет нас по уму... Ему станет доступным смысл очень сложных событий, который ускользает от отдельного человека. Его чувственная сфера, возможно, воплотит в себе модели многих личностей, целого общества... Вопрос об управлении

«Сверхчеловеком» просто теряет смысл, так как основные черты его личности будут формироваться самостоятельно, опираясь на «исходные данные», гораздо более широкие, чем у отдельного человека...» И т. д.

Убедились, что я почти ничего не выдумал? Прошу поверить мне на слово, что процитировано совершенно точно. Только мне не хочется точно указывать страницу и название цитированной книги, а особенно — имя ее автора. Мне это как-то неудобно делать, ибо автор этот — глубоко уважаемый ученый, академик и лауреат многих премий. А я ведь смеюсь не над человеком, который это написал, а исключительно над тем умонастроением, которому может невзначай поддаться и очень умный и очень высокообразованный человек. А укажи я автора — выйдет, что мои насмешки адресуются лично к нему... Поэтому поверьте, что процитировал я честно и точно.

Умонастроение, о котором идет речь, на мой взгляд, достаточно смешно и достаточно противно. Ибо суть его заключается в том, что человек, сему настроению поддавшийся, перестает видеть в мире один очень важный предмет. Он продолжает видеть все остальное, но этого — самого важного — трагически не замечает, не видит. Он впадает в состояние своеобразной — избирательной — слепоты.

И предмет, который всегда оказывается в слепом пятне его зрения,— это человек. Другой человек — тот самый предмет, который глубочайшие мыслители определили когда-то как «высший и самый интересный предмет для человека». Этот самый интересный предмет и начинает выпадать как из поля зрения, так и из состава всех рассуждений человека, загипнотизированного чарами такого умонастроения. В поле зрения остаются вещи, остаются машины, аппараты, химикалии, алгоритмы, хореи и ямбы, скальпели и сверла, атомы, нейтроны и кварки — буквально все. За исключением одного — того самого человека, который...

И эта слепота сказывается — как это ни парадоксально — даже там, и особенно там, где на первый взгляд, по видимости, речь идет именно про этого самого человека, и только про него. Парадоксально, но факт.

Медицина имеет своей единственной целью здоровье человека, и единственный предмет ее внимания — живой, притом отдельный, как принято выражаться в философии, человек. Не так ли?

А вот авторитетное свидетельство А. С. Залманова, одного из крупнейших врачей-клиницистов нашего столетия:

«В начале нашего века все меняющиеся гипотезы экспериментальной медицины изгнали из медицинского образования искусство наблюдать клиническую картину, правильно оценивать состояние больного; лабораторные исследования все больше и больше господствуют над диагнозами, истории болезни изучаются лучше, чем сам больной... А мудрый, глубокий диагноз, основанный на обследовании человека в целом, теперь более не существует.

Продолжая фармакологическую вакханалию, мы придем к окончательному крушению обесчеловеченной и техницированной медицины...»

Пессимистическое преувеличение? Может быть, известная доза его тут и присутствует. Но не надо себя этим успокаивать и утешать. Тенденция, очень мощная и очень опасная, обрисована здесь совершенно точно и трезво... Та же самая тенденция к фетишизации техники, аппаратуры, химии и прочих подсобных средств и к забвению главного — человека. И в лечащем враче и в пациенте.

Не потому ли, что любой идолопоклонник техники это обстоятельство смутно чувствует, он и предпочитает, когда у него заболит живот, попасть на прием к опытному, умному и внимательному врачу, желательно — известному по имени-отчеству и фамилии, а не к безымянному служащему от медицины, который старательно изучает, иногда ни разу и не взглянув на больного, справки, анамнезы и цифры в лабораторных анализах, чтобы потом, опять-таки не глядя на явившегося к нему индивида, прописать положенный для данного среднеарифметического случая рецепт.

Не знаю, как кому, а мне больше по душе врач, осматривающий меня, а не цифры и размышляющий обо мне и со мной, нежели вооруженный всеми новейшими достижениями медицинской техники самонадеянный бюрократ от медицины, вычисляющий на основании данных лаборатории дозы той химии, которой надлежит в согласии с последней инструкцией пичкать всякого, имевшего несчастье быть подведенным под общий канон. Особенно же я боюсь такого бюрократа, если он к тому же набрался откуда-нибудь новомодной кибернетической фразеологии. Ох, боюсь!

Это та же самая тенденция, которая в другом случае может являться миру и в виде бездумно формалистических виршей, сконструированных в согласии с алгоритмами так называемой «структурной лингвистики» (ведь уверяют же, что в этих алгоритмах и заключена вся суть поэзии!), и в форме поистине религиозной веры в магическую силу бумаг, в творческую мощь циркуляров, в непостижимую мудрость канцелярий...

То же самое обожествление, тот же самый фетишизм, та же самая иллюзия, в результате которой тем или иным вещам приписываются (в фантазии, разумеется) те свойства, которыми эти вещи сами по себе сроду не обладали и обладать не могут. Те самые свойства, которые предварительно отобраны актом абстракции и в этом виде уже использованы в качестве стройматериала для сооружения нового очередного идола.

А потом человека приглашают молиться этому идолу и спасибо говорить ему за оказанные милости, а за непочтение подвергают жалких людишек всяким взысканиям, и хорошо, если только моральным. На этом пути и образуется постепенно карикатурный, наизнанку вывернутый мир, где человеку приходится быть смиренным рабом своих собственных созданий — тенью своей собственной тени.

Обломками таких идолов усеян весь путь человечества. Вначале это были примитивно-антропоморфные изображения бородатых отцов — благодетелей рода человеческого, вроде Зевса, Яхве или Вотана, потом, с прогрессом просвещения, стали поклоняться божественному Логосу, Абсолютному Понятию и не менее абсолютному Государству. Претендовали на вакантное место божества и еще менее симпатичные объекты и субъекты. И пора бы уж, кажется, понять, что ничего хорошего из обожествления чего бы то и кого бы то ни было для людей не происходит. Так нет же. Нет бога? Вот как? Так давайте его скорее искать. Давайте его строить. Конструировать. Моделировать. Благо теперь в нашем распоряжении вся мощь современной науки и техники, благо можно теперь использовать всю магическую власть современной науки над умами людей! А то без бога как же? Без бога пропадем! И мозги у нас несовершенные — всего-то десять миллиардов клеток каких-то жалких,— и не в силах мы поэтому ни отношения свои взаимные наладить, ни пропорции производства рассчитать, ни смысла сложных событий охватить... Вот и сделаем сверхчело-

века — пущай он за нас думает, пущай он за все отвечает, а мы его будем слушаться. За всех думает сверхчеловек! А кому не нравится — с того взыщем строго, с невежды, с реакционера!

Ох, не нравятся мне сии мечтания! Знакомые мечтания. Только и нового в них, что хотят их навязать людям не старыми, дедовскими способами, а какими-нибудь более эффективными и оптимальными. Нынче это — кибернетика. Завтра — еще что-нибудь.

Да еще говорят, что все сие на пользу человека. А как же? Разве иначе его в такой рай заманишь? Он ведь, стервец, эгоист, все больше про свою собственную пользу думает, знать не хочет высших интересов. Ну ничего, проведем его. Прикинемся для начала эдаким услужливым «кибером», а там поглядим!

Вот эти-то умонастроения и вызвали у меня сочинительский зуд. Особенно возмутилось во мне мое человеческое естество от удивительно высокомерного отношения к «эмоциям». В рассуждениях «отчаянных кибернетиков» — то бишь сочинителей кибернетической мифологии — постоянно встречаешь такой мотив: ах, не нравятся тебе наши затеи, не хочешь, чтобы тобой бездушная Машина командовала? Сам собой управлять желаешь? Мало ли чего тебе желается! Это в тебе все «иррациональные эмоции» бунтуют! Вбил себе в голову, будто ты и есть венец творения, предел совершенства. Вот мы тебе покажем, какой ты венец! И показывают. Пока, к счастью, только на бумаге. Наука! Так что смирись, гордый человек, склони свою голову!

Эмоции и в самом деле бунтуют. Но так ли уж они «иррациональны»? А ну как в них больше подлинного разума, чем в ученом высокомерии, в желании во что бы то ни стало перемоделировать весь мир по образу и подобию абстрактно-математической схемы? Тогда как? А ну как не пожелает этот мир становиться тенью своей собственной тени? Призовете электронно-кибернетическую милицию? Наложите запрет на эмоции, связанные с чувством человеческого достоинства? Тем самым чувством, которое всегда было — и, надеемся, будет — фундаментом и стержнем всей нравственно-эстетической культуры человечества, всей «культуры чувств»?

Это чувство вовсе не столь иррационально, хотя согласны — в алгоритмах математической логики его «промоделировать» и «запрограммировать» не так-то просто, а может быть, и вовсе невозможно. Ну и что из

того? Разве математическая логика с ее строго однозначным языком — синоним Логики вообще?

И так ли уж необходимо его «моделировать» на языке математики и кибернетики? Человечество ведь давно создало весьма совершенный язык, на котором это чувство моделируется гораздо более успешно. Язык настоящей поэзии, настоящей музыки, настоящей живописи. Хороший, точный язык и, главное, понятный... И истина, которая на этом языке давно уже была поведана миру, заключается в том, что для человека самым высшим и самым интересным предметом в универсуме является все-таки Человек. Со всеми его «несовершенствами». И что нет ни на земле, ни на небе другой «высшей ценности», ради которой человеку стоило бы жертвовать собой. Даже в фантазии.

Кроме разве только другого человека. И то собой, а не другим. А то ведь очень много развелось за последние столетия любителей совершать человеческие жертвоприношения во имя «прогресса» и тому подобных красивых слов.

В хорошем фильме «Суд» по Тендрякову есть такая сцена. Председатель сельсовета, чтобы освободить «нужного человека» от тяжести подозрения в нечаянном убийстве, решает пожертвовать «никому не нужным» стариком егерем, свалить вину на него. «Ты же знаешь, что я не убивал?» — спрашивает его с горечью старик. «Знаю! — патетически восклицает председатель.— А надо! Ради дела! Ради нашего общего дела! Да я ради общего дела не только тебя, я и себя не пожалею!»

Всмотритесь в шкалу его ценностей. Как будто все верно. «Общее дело» — на первом месте. Серьезное дело.

А на втором — «я». И уж на третьем — «он», другой человек. Вот она, самая отвратительная казуистика, превращающая «общее дело» в звук пустой, в ширму, в абстракцию. Ибо конкретная реальность этого «общего дела» только в том и состоит, что я его делаю сообща, вместе с другим человеком. А если я ради «общего дела» решил пожертвовать другим человеком, то и превращается тотчас это дело в мое, в эгоистическое дело...

И уж если ты настолько умен и дальновиден, что рассчитал совершенно точно: обстоятельства сложились так, что за прогресс приходится платить самой дорогой платой во вселенной — человеческой жизнью, человеческой кровью, человеческим здоровьем, человеческим счастьем (случается, увы, еще в наш век и такое),— то уж

будь настолько благороден — плати прежде всего из своего собственного кармана.

И отвечает старик егерь председателю: «Себя — можешь. А меня — спроси сперва, согласен я али нет?»

Это что же — тоже «иррациональные эмоции»? Может статься, и так. Во всяком случае, культура их несколько повыше, чем культура «рациональных» соображений председателя.

Если человек — и именно в образе живого, реального человека, со всеми его нынешними «несовершенствами» — не стоит на первом месте в шкале нравственных ценностей и если на это только ему принадлежащее место стараются водрузить что-нибудь другое, абсолютно безразлично что — безличную абстракцию под тем или другим красивым названием,— то ни о какой культуре чувств лучше вообще не начинать разговора. Нет никакой культуры чувств без этого условия: sine qua non. Все остальное тогда не имеет ровно никакого значения. Ни хорошие манеры, ни тонкое понимание музыки, ни изысканность тех или иных эмоций. Все разговоры о них будут в таком случае пустым говорением.

ГЕГЕЛЕВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ КРАСОТЫ И ИСТИНЫ[1]

Если искусство и художественное творчество вообще не являются простой забавой, простым заполнением часов досуга, а представляют собой форму деятельности, необходимой с точки зрения развития человеческой культуры, судеб цивилизации в целом, то никакая серьезная эстетическая теория не может пройти мимо гегелевской концепции искусства, не может просто отбросить ее как ошибочную, а обязана «снять» ее, сохранив ее в составе более глубокого и конкретного понимания, учитывающего все важнейшие факты развития искусства последних ста пятидесяти лет.

Ортодоксальная гегелевская схема, развитая в «Феноменологии духа», поставила, как известно, предел развитию искусства в плане «филогенеза» мировой духовной культуры. Искусство, согласно этой схеме, уже сослужило свою роль, оформив систему образов «художественной религии», исчерпав в этой форме все свои потенции, возможности творчества по законам красоты. Основная способность, обеспечивающая художественное творчество и им развиваемая,— продуктивное воображе-

[1] В 1964 году Э. В. Ильенков был участником Гегелевского конгресса в Зальцбурге (Австрия), посвященного ключевым вопросам гегелевской философии искусства. Материалы советских участников конгресса, в том числе статья Ильенкова «К оценке гегелевской концепции отношения истины к красоте», были опубликованы в сборнике «Борьба идей в эстетике» (М., «Наука», 1966). Данная работа, публикуемая впервые, дополняет ряд положений этой статьи.

ние, управляемое, как компасом, принципом красоты,— оказывается здесь лишь несовершенной модификацией чисто теоретического разума, а красота — лишь внешней (чувственно-предметной), а потому — неадекватной формой проявления обнаженно-логической истины. По этой причине цветы искусства «опровергаются» плодами логики, вытесняются ими, занимают их место в духовной жизни человечества, а тем самым — и индивидуума, поднявшегося до высот духовной культуры, живущего, так сказать, на переднем крае духовной жизни человечества. Высшие запросы духа находят свое удовлетворение лишь в плане Логики, теоретического интеллекта, бесстрастного рассмотрения космоса с точки зрения вечности, безличного и безликого Абсолюта, и ни в коем случае не с человечески-личностной точки зрения, которую не может покинуть искусство. Искусство же должно готовить индивидуума к переходу на эту позицию — на позицию теоретического аскетизма, где дух полностью господствует над плотью.

На первый взгляд кажется, что эта схема никак не оправдалась развитием мировой духовной культуры XIX и XX веков. В ней не нашлось места даже Бетховену, к музыке которого Гегель проявил кажущуюся странной для человека его вкуса глухоту. Искусство продолжало жить и рождать такие имена, как Рихард Вагнер и Лев Толстой, как Бальзак и Достоевский, если иметь в виду только бесспорные вершины. В ортодоксально-гегелевской схеме они в лучшем случае могли занять место подробностей, деталей, но не этапных шагов на пути эволюции мировой духовной культуры.

Поэтому очень заманчивым кажется отнестись к гегелевской концепции, к гегелевскому пониманию взаимоотношений между Логикой (теоретическим интеллектом вообще) и продуктивным воображением (то есть искусством) как к грандиозному заблуждению, и только. К заблуждению, которое не выдержало очной ставки с реальным процессом мировой духовной культуры.

Но тогда пришлось бы отнести в разряд курьезов и гегелевское решение вопроса об отношении истины и красоты, его тезис о наличии между ними внутренней, интимной связи. По этому пути пошли, как известно, очень многие представители теоретической эстетики и искусствознания. Но этот путь, если двигаться по нему неукоснительно и последовательно, приводит в тупик полного релятивизма, к отрицанию всякой возможности

установить прочные закономерные связи между тем миром, который открывает человеку наука, и тем миром, который рисует людям искусство, воображение, управляемое стремлением к красоте. Тогда эти два мира оказываются несоизмеримыми, между ними воцаряется непереходимый дуализм.

И тогда сама эстетика становится невозможной, ибо за теоретическим взглядом на развитие искусства тем самым отрицается всякое право на компетентное суждение, на анализ перспектив, на прогноз, вообще на позицию. Тогда исчезает всякая возможность теоретического различения в сфере искусства, и единственно правомочным судией здесь остается индивидуальный вкус. А это, как известно, судья весьма пристрастный, ненадежный и капризный.

И может показаться, что человек вообще здесь обречен на безысходный дуализм и каждый раз, оказываясь перед произведением искусства, вынужден выбирать между точкой зрения жесткого доктринерства, с одной стороны, и полной автономией личного вкуса, сознательно приглушающего голос рефлексии, игнорирующего ее доводы...

Что же лучше, или, вернее, что же хуже?

Превращение логической доктрины в решающий принцип отношения к художнику и его творениям сделало Гегеля глухим к музыке Бетховена (ибо отношение это не личная причуда, оно концептуально). С другой же стороны, вкус эклектически воспитанный вообще не в состоянии различить ослиный хвост и кисть Пикассо.

Разумеется, остается еще и испытанный метод эклектического «смягчения» крайностей: меряй-де искусство критериями доктрины, но оставляй права и за голосом личного вкуса, нерефлектирующего настроения... Это, конечно, не решение — проблема просто тысячекратно множится, воспроизводится каждый раз в том же виде, и в неясных случаях индивидуум опять оказывается в положении буриданова осла.

Нам кажется, что решение проблемы невозможно без устранения одной философско-теоретической предпосылки, одного старого предрассудка.

А именно — того представления, что человек и человечество изначально заперты в сфере феноменов сознания и не имеют выхода к объекту, а потому вынуждены один феномен мерить мерой другого феномена

и никогда оба эти феномена — третьей мерой, мерой реальности.

Если сохраняется этот предрассудок, именуемый нами философским идеализмом, то альтернатива — жесткий догматизм доктринерства или полный релятивизм эстетической оценки — остается также роковой.

У Гегеля мерой художественного сознания и его продуктов остается Логика, Логическое мышление, чисто теоретический интеллект, в коем он усматривает энтелехию, начало и цель всего духовного развития. У Шеллинга мы имеем обратную схему: здесь интуиция гения художника, гения продуктивного воображения становится судьей над наукой, а логическая истина — лишь отсветом интуитивно ухватываемого «абсолюта».

Между этими полюсными точками можно расположить массу промежуточных решений, в том числе такого масштаба, как система Б. Кроче. При любом из таких вариантов проблема остается трагически неразрешимой. Логическое конструирование не дает решения, сколько и как ни подмешивай к нему дозу иррациональной интуиции. Как, разумеется, и наоборот.

Одну форму сознания вообще рискованно превращать в критерий суда над другой формой сознания — это всегда чревато тяжкими «судебными ошибками». Науку (логически-теоретический интеллект) и продуктивное воображение, управляемое принципом красоты (то есть искусство), ни в коем случае нельзя рассматривать как высшую и низшую по рангу ступень феноменологии духа. Нельзя рассматривать одну из них как «несовершенный образ» другой. Ни красоту в качестве не до конца разоблачившейся истины, ни истину в качестве препарированной красоты.

Это — две самостоятельные, равноправные по отношению друг к другу формы сознания. Одна из них не является несовершенной, «неадекватной» копией с другой.

Но как же тогда сохранить при этом понимание внутреннего отношения между истиной и красотой, между наукой и искусством?

Только через «третье». И этим «третьим» не может быть очередная форма сознания и воли, очередная сфера феноменологии, будь то мораль или право, философия или религия.

Этим «третьим» может быть только их общий предмет — объективная реальность в том ее серьезном пони-

мании, которое установила серьезная материалистическая традиция в философии.

В этом случае можно понять, почему при всей автономности и суверенности по отношению друг к другу сфера «красоты», мир образов искусства, обнаруживает со сферой науки, с царством понятий, по существу, родственные черты, почему мир науки в конце концов «похож», так сказать, «изоморфен» миру художественных образов.

Два портрета могут быть похожи один на другой, и это не значит, что один из них надо судить по степени сходства с другим. Они оба имеют общий прообраз — и в этом все дело, по степени сходства с ним можно судить о качестве обоих. И тогда окажется, что один из них в чем-то справедливо корректирует другой, и делают они это взаимно.

И эта взаимная корректировка особенно настоятельно требуется в тех условиях, когда человеческая цивилизация еще не успела преодолеть так называемые условия «отчуждения», «отчужденную» форму развития человеческих способностей,— когда научное и художественное развитие человечества осуществляется в форме двух профессионально обособившихся друг от друга сфер разделения общественного труда, когда одна продуктивная способность развивается в индивидууме как раз за счет другой, за счет его недоразвитости в отношении этих других способностей, а их кооперация осуществляется только через ряды случаев, а потому сама начинает казаться счастливой случайностью, «личной особенностью» таких лиц, как Эйнштейн, и равных ему по масштабам дарования. Лиц, через деятельность коих осуществляется приращение мировой духовной культуры именно потому, что в этих точках осуществилась благодаря счастливому стечению обстоятельств нужная для сего кооперация теоретического интеллекта с развитой силой продуктивного воображения.

Таким образом, единственно возможное решение той проблемы, которая со времен Гегеля получила название проблемы «отчуждения» и «обратного присвоения» отчужденных человеческих способностей, заключается только в ликвидации той формы разделения общественного труда, которая с неизбежностью превращает каждого индивида в носителя (субъекта) профессионально-ограниченной способности, в «частичного человека», если воспользоваться выражением Маркса.

Решение проблемы заключается в создании для каждого индивидуума таких условий человеческого развития, внутри которых исчезла бы самая возможность диспропорции между интеллектуально-теоретическим развитием, с одной стороны, и художественно-эстетическим развитием — с другой; и это возможно осуществить только в том случае, если развитие индивидуума будет совершаться через потребление действительных, то есть выверенных веками человеческой жизнедеятельности, классических образцов теоретического мышления и художественного творчества.

Поэтому-то коммунистическая идеология и ориентируется, вполне сознательно, исходя из четких теоретических представлений о единственно возможном пути «снятия отчуждения», на классическую философию и на классическое искусство и с оправданным недоверием относится к так называемому «модернистскому» искусству и позитивистской философии, ибо видит в них не путь «снятия отчуждения», а, наоборот, путь углубления этого отчуждения, его логическое и эстетическое оправдание и санкцию.

Модернистское искусство представляет поэтому для марксистской эстетики не самодовлеющий интерес, не форму воспитания продуктивных способностей, потенций индивидуума,— она рассматривает его как некритическую форму сознания, объективно свидетельствующую о наличии «отчуждения», о процессе его углубления, и тем самым — как форму логического и эстетического приспособления (адаптации) индивидуума к нечеловеческим условиям развития и существования.

К «модернистскому» искусству отношение наше поэтому категорически отрицательное, ибо это «искусство» не развивает способность продуктивного воображения, то есть свободного воображения, а культивирует вместо него произвол воображения, не способность «схватывать целое раньше частей», а способность гипертрофировать частности.

Оно ни в коем случае не развивает в человеке той способности свободного воображения, регулируемого чувством красоты, которое требуется на современном уровне развития мировой культуры, на том уровне, на котором работал, например, интеллект Эйнштейна, а ориентируется на уровень сознания профессионально ограниченного, «частного» работника.

Поэтому эстетическая теория, опирающаяся на идеал

всесторонне развитой личности, на полную ликвидацию «отчуждения», и в отношении к искусству занимает четкую, теоретически выверенную позицию, ориентируясь на те формы искусства, которые не порывают с классической традицией в понимании красоты и идеала человеческой красоты. Именно поэтому марксистская эстетическая теория смогла не отбросить гегелевскую концепцию красоты и истины, а «снять» ее.

С другой же стороны, гегелевская схема заключает в себе с этой точки зрения гораздо большую долю истины, чем может показаться на первый взгляд. В том смысле, что она — независимо от субъективных намерений и симпатий ее создателя — выразила гораздо более правдиво основную тенденцию, в направлении которой определяет судьбу искусства стихийно-рыночная, то есть товарно-капиталистическая, организация человеческих взаимоотношений, чем позднейшие чисто апологетические концепции эстетики, некритически принимающие эту организацию как «естественную» почву развития искусства.

Она цинично трезво выразила то реальное обстоятельство, которое позднейшая история духовной культуры XIX и XX веков подтвердила практически,— то, что стихийно-рыночная, частнопредпринимательская организация общественных отношений, по существу, «прозаична» и потому враждебна поэзии и красоте, что искусство на этой почве становится все более рефлектирующим, с одной стороны, а с другой — утрачивает интимную связь с подлинно теоретическим интеллектом и потому не может рождать плодов, соответствующих взлетам научно-теоретической мысли.

Вряд ли случаен тот факт, что эстетические симпатии Альберта Эйнштейна, созвучные с его теоретическими открытиями, были, как хорошо известно, «консервативны». В музыке они, в частности, не простирались дальше Баха и Моцарта; в Вагнере и даже в позднем Бетховене он усматривал то самое «неистовство субъективности», которое никак не гармонирует с объективно-научным взглядом на мир и даже мешает ему. Этот его взгляд очень похож на гегелевский, хотя, что не менее интересно, исходит он совсем, казалось бы, из других оснований.

Нельзя не забывать, что и Вагнер кончил все-таки «Парсифалем» — произведением, которое по идейно-эстетическим интенциям гораздо ближе к гегелевскому

идеалу искусства как «художественной религии», чем ранние его творения... Стоит вспомнить и о том обстоятельстве, что Лев Толстой в «Крейцеровой сонате» занял по отношению к Бетховену позицию, весьма напоминающую гегелевское неприятие этой музыки.

Все это говорит о том, что практика искусства XIX века, и именно в лице его бесспорных лидеров, подтвердила гегелевское отношение к искусству гораздо больше, чем это может показаться на первый взгляд. Все это говорит о том, что гегелевская эстетика выразила очень точно те тенденции, в направлении которых на самом деле эволюционировало искусство на почве стихийно-рыночных отношений между людьми, в условиях товарно-капиталистической, частнопредпринимательской организации их взаимоотношений.

Поэтому гегелевский взгляд на искусство, на его взаимоотношения с научно-теоретическим интеллектом и его роль в процессе «отчужденного» развития человеческих способностей может найти свое полное и окончательное «опровержение» только на пути реального преобразования условий человеческого развития и человеческой жизнедеятельности, только на пути социалистического преобразования, на пути реального обобществления условий человеческого развития и жизнедеятельности.

Пока это не произошло, гегелевское понимание остается «истиной» — в смысле выражения (некритического) истинного отношения товарно-капиталистического мира к искусству, а потому и некритическим выражением всех тех неразрешимых на этой почве антиномий, через которые совершается здесь художественное развитие.

Критически-революционное же отношение к этим условиям художественного развития — коммунистический способ решения пресловутой проблемы «отчуждения» — тем самым и оказывается той единственной точкой зрения, с которой возможно действительно конкретное «снятие» гегелевской схемы, действительное разрешение всех ее антиномий. Решение не утопическое, а вполне реальное, ведущее к гармонии теоретического интеллекта и художественно-эстетического сознания, продуктивного воображения, управляемого принципом красоты.

Вместо гегелевского решения, превращающего искусство и красоту в «служанку» логического интеллекта, в его «несовершенное подобие».

И красота и истина здесь оказываются равноправными принципами реальной человеческой жизнедеятельности, взаимопредполагающими и взаимно оплодотворяющими одна другую формами сознания реального, общественно-производящего свою жизнь человека и человечества. Здесь они внутренне обретают отношение друг к другу через общий им обеим прообраз — через реальный мир, открывающийся человеку только через общественную, коллективную деятельность, через чувственно-предметное преобразование естественно заданных и исторически унаследованных условий этой деятельности. Через постоянное творческое преображение природы силой ассоциированного человечества. На этой основе все подлинные завоевания гегелевской эстетики действительно могут быть критически переработаны и усвоены, «сняты», а не просто отброшены. В этом свете, по-видимому, только и могут быть теоретически верно поняты и перспективы, и функция, и возможности, и обязанности искусства в организме человеческой цивилизации, а тем самым и окончательно разрешена теоретическая проблема отношения красоты к истине и к «добру», к «благу» людей, ее гуманистический смысл и суть.

СОДЕРЖАНИЕ

Выдающийся советский философ, доктор философских наук. Окончил философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, а также аспирантуру. С 1953 г. до конца жизни работал в Институте философии АН СССР. Участник Великой Отечественной войны; награжден орденом Отечественной войны II степени и медалями.

Э. В. Ильенков — автор множества философских трудов, самые известные из которых: «Диалектика абстрактного и конкретного в „Капитале“ Маркса» (М.: URSS), «Об идолах и идеалах», «Диалектическая логика. Очерки истории и теории» (М.: URSS). Кроме работ по диалектической логике, теории познания и истории философии, известны также его труды по психологии и теории образования. Произведения Э. В. Ильенкова переведены на 18 языков мира.



Эвальд Васильевич ИЛЬЕНКОВ

Наше издательство предлагает следующие книги:

































Каталог изданий в Интернете:
http://URSS.ru
E-mail: **URSS@URSS.ru**

117335, Москва, Нахимовский

Телефон / факс (многоканальный)

